BEITRÄGE ZU HENRY FIELDINGS ROMANTECHNIK.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

VORGELEGT VON

RUDOLF DÜBER
AUS FREYHAN (SCHLESIEN).

HALLE a. S.
HOFBUCHDRUCKEREI VON C. A. KAEMMERER & CO.
1910.

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Februar 1910.
Referent: Herr Prof. Dr. **Max Förster.**

Meinen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548101_0124

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
I. Fieldings Äusserungen über Romantechnik . . . 3
II. Seine Romane allgemein 9
1. Das Ziel seiner Romane 9
2. Der Held in seinen Romanen 11
3. Allgemeiner Aufbau seiner Romane 16
4. Die Exposition seiner Romane 19
III. Die Technik seiner Romane im einzelnen 23
1. Komposition 23
a) Gliederung 23
b) Einsätze 24
c) Orts- und Zeitbestimmungen, Naturbeschreibungen 27
d) Motive des Abenteuerromans 30
e) Einführung der Personen 34
f) Eingeschobene Briefe 37
g) Eingeschobene Icherzählungen 40
h) Hervortreten des Dichters 44
2. Mittel der Charakteristik 50
a) Charaktergemälde 51
b) Charakterzeichnung 53
c) Charakterentwicklung 55
d) Personenbeschreibung 57
3. Der Dialog 61
a) Direkte und indirekte Rede 61
b) Der Dialog als Mittel der Charakteristik . . 63
c) Theoretisierende Gespräche 67
d) Der Monolog 69
e) Die Rede als Ausdruck des Affekts . . . 70
Zusammenfassung 72
Anhang 74
Literaturverzeichnis 75

Einleitung.

Bisher ist kaum der Versuch gemacht worden, eine in Einzelheiten eindringende Untersuchung über die Technik des englischen Romans anzustellen.[1]) Ein derartiger Versuch, der sich auf die Untersuchung der Romantechnik nur eines Schriftstellers beschränkt, muss also an Wert gewinnen, sobald er sich nicht mit einem beliebigen Romanschriftsteller beschäftigt, sondern mit einem, dem die Geschichte des Romans eine bevorzugte, einflussreiche Stellung zuweist.

Fielding nun beansprucht eine derartige Stellung durch seine vier grossen Romane: The History of the Adventures of Joseph Andrews (1742), The Life of Jonathan Wild the Great (1743), The History of Tom Jones, a Foundling (1749) und Amelia (1751).

Den modernen Roman in England geschaffen und ihm zu allgemeiner Anerkennung, ja zur Vorherrschaft in der Literatur verholfen zu haben, ist ein Verdienst des XVIII. Jahrhunderts,[2]) das ihm den Platz des durch den puritanischen Einfluss der Weiterentwicklung unfähig gemachten, erstarrten Dramas anwies.[3]) An die Stelle des Schäferromans, des Abenteuerromans und des heroisch-galanten Romans trat in dieser Zeit der realistische Gegenwartsroman und zwar in der Gestalt des psychologisch-tendenziösen Familienromans Richardsons und des humoristisch-satirischen Sittenromans Fieldings.

1) Als einzig hier in Betracht kommende Arbeit sei genannt: Gaebel: Beiträge zur Technik der Erzählung bei Scott. Marburg 1901.

2) Vergl. Seccombe a. a. O., S. 153ff.

3) Vergl. W. Raleigh a. a. O., S. 141ff.

So stehen diese beiden Männer, denen gegenüber Bunyan, Defoe und Swift nur als Vorläufer anzusehen sind, an der Spitze dieser modernen, bis zur Gegenwart mit wachsender Macht herrschenden Literaturgattung. Wenn nun zwar auch Richardson von diesen beiden Romanschriftstellern bei weitem den grössten Einfluss auf seine Zeit ausgeübt und die meiste Anerkennung seiner Zeitgenossen gefunden hat, war doch die Weiterwirkung der technischen Form seiner Briefromane auf die spätere Zeit in England verhältnismässig gering. Anders dagegen ist es mit Fielding der Fall, dessen Romane bis auf Schriftsteller des XIX. Jahrhunderts unzweifelhaft nachweisbaren Einfluss ausgeübt haben, besonders da die technische Form, deren er sich bedient, bis heute eine der bevorzugten geblieben ist.

Es ist also von Interesse, zu untersuchen, wieweit sich noch heute allgemein gebrauchte Motive und romantechnische Hilfsmittel schon bei ihm finden. Daher habe ich mich im dritten Teil meiner Arbeit, der sich mit der Einzeluntersuchung der Motive beschäftigt, in der Disposition Riemanns Buch über Goethes Romantechnik angeschlossen, das mit fast erschöpfender Vollständigkeit die Einzelheiten der modernen Romantechnik behandelt.

I. Fieldings Äusserungen über Romantechnik.

Für die Beurteilung der Erzählungstechnik eines Schriftstellers sind dessen eigene Bemerkungen über seine Kunst von Bedeutung. Sie zeigen, dass er nicht unbewusst den praktischen Schriftstellerregeln und Gebräuchen seiner Vorgänger folgt, sondern dass er nach Klarheit über das Wesen seiner Kunst und ihre verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten strebt, dass er gewisse feste Gesetze zu formulieren sucht, an die er sein Schaffen bindet. Damit sind wir der Gefahr überhoben, ein womöglich rein zufälliges Zusammentreffen von Erscheinungen bei ihm für wichtig und charakteristisch zu halten, dem Dichter also Gedanken und Überlegungen unterzuschieben. Dann aber werden auch die Änderungen, die Fortschritte in der eigenen Darstellungsweise und den Vorgängern gegenüber durch eigene Bemerkungen in helleres Licht gerückt.

Fielding hat sich häufig und während seines ganzen schriftstellerischen Schaffens über seine Kunst ausgesprochen. Am ausführlichsten in den Einleitungskapiteln der einzelnen Bücher des Tom Jones, die er nach eigenem Ausspruch (XVI, 1, 100) als erster in den Roman eingeführt hat, dann aber auch in kürzeren, mitten in den Verlauf seiner Erzählungen eingestreuten Zwischenbemerkungen. Wie gründlich und eingehend er sich mit den Fragen der Erzählungstechnik beschäftigt hat, zeigen allein schon die vielen Hinweise auf Gebräuche seiner Vorgänger, zu denen er auch die Alten rechnet. Er weist nach, dass viele Schriftstellerregeln dem Unverstand und der Unwissenheit der Kritiker

zuzuschreiben sind, die Nebensächliches und Zufälliges bei einem bedeutenden Schriftsteller für die Hauptsache, das Verdienstvolle, erklärt haben, und nun mit diesen vielen Kleinigkeiten jeden folgenden Dichter einengen. Die Vermutung, er wolle selbst nun allgemein gültige Regeln aufstellen, lehnt Fielding ab (T. J. V, 1, 201).

». . . it may not be improper to premise a few words concerning this kind of writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our language,« sagt Fielding im Vorwort zu seinem ersten Roman Joseph Andrews und grenzt darauf the comic romance von den übrigen Erzählungsgattungen ab, wobei er besonders deutlich auf den Unterschied zwischen comic und burlesque hinweist: »Indeed, no two species of writing can differ more widely than the comic and the burlesque; for as the latter is ever the exhibition of what is monstrous and unnatural, and where our delight, if we examine it, arises from the surprizing absurdity, as in appropriating the manners of the highest to the lowest, or è converso; so in the former we should ever confine ourselves strictly to nature, from the just imitation of which will flow all the pleasure we can this way convey to a sensible reader.« Diese Hervorhebung des Naturwahren in seinem ersten Werke schon ist für den Dichter charakteristisch, der in seinen späteren Werken jede Gelegenheit benutzt, darauf hinzuweisen, dass er nichts als Wahrheit berichte, nichts als »Human Nature« schildere (T. J. III, 2, 96: IV, 1, 133; XII, 12, 188). Im Hinblick darauf erscheint es auch berechtigt, wenn er sich stolz »the founder of a new province of writing« nennt (T. J. II, 1, 53). Zwar hätten viele die menschliche Natur zeichnen wollen, aber ihre Werke widersprächen ihrer Behauptung. »In reality, true nature is as difficult to be met with in authors, as the Bayonne ham, or Bologna sausage, is to be found in the shops.«

In der Tat, Fielding ist, wie wir sehen werden, der erste englische Romanschriftsteller, dem die Zeichnung

wahrer Menschen geglückt ist.[1]) Denn Defoes Robinson Crusoe und Swifts Gulliver's Travels sind trotz ihres Fortschrittes den Vorgängern gegenüber und trotz ihrer satirischen Absicht doch noch Abenteuerrromane, in denen nicht die Persönlichkeit der Helden die erste Rolle spielt, sondern ihre Erlebnisse; und wenn auch Richardson die Individualität des Menschen zum Gegenstand seiner Romane macht, so sind doch seine Helden nichts weniger als lebenswahr. Sie sind entweder vollkommene Tugendhelden oder Schurken, „sie haben," wie Hettner[2]) sagt, „in ihrem innersten Grund doch kein selbständiges und ureignes Leben; sie sind und handeln nicht in unwiderstehlicher und folgerichtiger Charakternotwendigkeit; überall ist die äussere Leitung und Bevormundung des Dichters sichtbar, der seine Gestalten nur darum geschaffen hat, um mit ihnen einzelne Wahrheiten der Sitten- und Klugheitslehre zu beweisen." Sehen wir uns dem gegenüber Charaktere wie Adams, Western, Tom, Miss Matthews z. B. an, so fühlen wir die tiefe Kluft, die beide Dichter trennt.

Also naturwahr will Fielding schildern, und darauf beziehen sich auch die drei Hauptforderungen, die er an einen guten Schriftsteller stellt (T. J. VIII, 1, 148ff.): Er muss sich erstens in den Grenzen der Möglichkeit halten, denn kein Mensch wird für ausführbar halten, was kein Mensch ausführen kann, und einen deus ex machina gibt es für den modernen Schriftsteller und Leser nicht mehr; zweitens muss er sich in den Grenzen der Wahrscheinlichkeit halten, wobei es keine Entschuldigung für den Erzähler von Unwahrscheinlichkeiten bedeutet, wenn sich diese wirklich einmal zugetragen haben; schliesslich muss er die Handlungen dem Charakter der einzelnen Personen anzupassen suchen, denn nur dadurch kann er die strenge Durchführung der Charaktere erreichen. Was für den einen Menschen durch-

1) Vergl. E. Gosse: Englisch Literature III p. 310.

2) Vergl. Hermann Hettner: Geschichte der englischen Literatur. 4. Aufl. 1881 S. 478.

aus möglich, ja zu erwarten ist, erscheint für den andern unwahrscheinlich, oder gar unmöglich. Doch daraus folgt aber keineswegs, dass die Charaktere und Begebenheiten gewöhnlich und abgebraucht sein müssten, sondern the great art of all poetry is to mix truth with fiction, in order to join the credible with the surpreising«.

Welchen Wert Fielding selbst auf die Befolgung dieser Regeln legte und wie viel ihm an der richtigen Auffassung des Lesers gelegen war, zeigt sich, wie später ausführlich besprochen werden wird, deutlich darin, dass er öfter seine Erzählung unterbricht, um besonders darauf aufmerksam zu machen, dass die eben berichtete Tat mit dem Charakter der Person durchaus im Einklang stehe. So z. B. T. J. V, 10, 254: »Some of my readers may be inclined to think this event unnatural,« worauf die Erklärung dann folgt. (Für weitere Beispiele vergl.: Hervortreten des Dichters.)

Im übrigen aber hält er es für eine Beleidigung des Lesers, den Charakter einer Person erschöpfend zu erklären, weil er ihn damit des Vergnügens beraubt, sich selbst aus den Taten und Reden der Person ein Urteil über sie zu bilden (T. J. IV, 2, 140; VIII, 4, 165). Den Gebrauch der Einteilung seiner Schriften in Bücher und Kapitel verteidigt Fielding mit dem Hinweis auf das historische Alter und damit, dass diese Einschnitte den Leser zum Nachdenken über das Gelesene veranlassen sollen, was er besonders warm empfiehlt (J. A. II, 1, 82).

In Bezug auf das Tempo seiner Erzählung will er es nicht so machen wie die peinlich genauen Geschichtsschreiber, die ereignisreiche und ereignislose Jahre mit derselben Weitschweifigkeit beschreiben, den Zeitungen vergleichbar, die stets aus der gleichen Zahl von Buchstaben bestehen, mögen sie nun Neues zu berichten haben oder nicht. Er will vielmehr Jahre, die für seine Geschichte von geringer Bedeutung sind, ruhig übergehen und es der Phantasie des Lesers überlassen, sie auszufüllen, was er an einem Beispiel erläutert, dafür aber wichtige Ereignisse mit aller erforderlichen Aus-

führlichkeit darstellen (T. J. II, 1, 51ff.; III, 1, 94ff.). Die bei Fielding ungemein häufigen Abschweifungen, sein Erscheinen auf der Bühne »by way of chorus« (T. J. III, 7, 122) begründet er mit der beabsichtigten humoristischen Wirkung, die den Leser vor Langerweile bewahren soll (T. J. IV, 1, 133ff.). Mehrmals — T. J. V, 4, 216; X, 1, 19; XVIII, 2, 202 — warnt er den Leser, voreilig Ereignisse als zu unbedeutend zu verurteilen, da ihre wahre Bedeutung oft erst später zu Tage trete. In seinen Geschichten wird wie oft im Leben, das grösste Ereignis durch eine Menge unbedeutender Umstände vorbereitet.

Fielding bezeichnet, wie wir gesehen haben, die Natur als seine einzige Lehrmeisterin, und die Kenntnis der Natur — d. h. wie immer bei ihm in der Bedeutung Menschennatur — erscheint ihm als ein Haupterfordernis eines guten Schriftstellers. Nicht aus Büchern lernt er diese kennen, sondern im Umgang mit Menschen muss er sie studieren; und zwar im Umgang mit allen Ständen. Nur dadurch wird er ein tieferes Verständnis der menschlichen Natur gewinnen können, deren Seiten sich in den verschiedenen Ständen mit verschiedener Deutlichkeit offenbaren. Freilich ist dies nicht das einzige Erfordernis des Romanschriftstellers. Er muss »genius« besitzen, worunter Fielding Erfindungsgabe und Urteilskraft versteht. Nicht die Erfindungsgabe als schöpferische Kraft, sondern »a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation«, was er sich nicht von der Urteilskraft getrennt denken kann. Und dazu gehören tüchtige Kenntnisse und eine tiefe Bildung. Fielding wendet sich scharf gegen alle, die glauben, einen guten Roman schreiben zu können und dazu nichts zu brauchen meinen, als »paper, pens, and ink, with the manual capacity of using them« (T. J. IX, 1, 248ff.). »A competent knowledge of history and of the belleslettres is here absolutely necessary« (T. J. IX, 1, 252). Schliesslich verlangt er von einem guten Schriftsteller »a good heart«; er muss selbst unter Tränen geschrieben haben, wenn

er den Leser weinen machen will; nur dort, wo er selbst gelacht hat, wird es der Leser können (T. J. IX, 1, 254).

Wieweit Fielding selbst die geforderten Eigenschaften besass, wird sich im Laufe der folgenden Untersuchung zeigen, nur auf seine Bildung möchte ich hier kurz hinweisen. »He was gaining a familiarity with the Greek and Latin poets, historians, and critics that is very disheartening to the modern student. He had absorbed the spirit of the great European humorists 'who laughed satire into the world', — Aristophanes, Lucian, Cervantes, Rabelais, Shakespeare, Molière, Swift, and Lesage«, sagt Cross, und in der Tat verrät schon die Zusammenstellung nur der in seinen Romanen gelegentlich erwähnten und kritisierten Autoren eine ausgedehnte, gründliche Belesenheit, die kaum hinter der Richardsons[1]) zurücksteht.

1) E. Poetzsche: Samuel Richardsons Belesenheit, Kiel 1908.

II. Seine Romane allgemein.

1. Das Ziel seiner Romane.

». . . I have employed all the wit and humour of which I am master in the following history; wherein I have endeavoured to laugh mankind out of their favourite follies and vices,« sagt Fielding in der Widmung zu seinem Tom Jones. »Vanity and hypocrisy« erscheinen ihm als die Hauptlaster seiner Zeit, die er schon in seinem ersten Roman der Lächerlichkeit preisgeben will. Deshalb wendet er sich mit diesem Werk gegen Richardsons Pamela und dessen enge Moral, hinter der sich ihm gerade leicht äusserer Schein, ja Heuchelei, eine gewisse äusserliche Sittlichkeit zu verstecken scheint, wie das ja auch der Schluss des Richardsonschen Romanes selbst unbewusst bekennt, wo die Absichten der Heldin nicht mehr moralisch unanfechtbar bleiben.

Fielding verspottet also zwar Richardson, ist aber doch selbst auf dessen Wegen: auch er will durch Beispiele mit seinen Werken auf die Menschen erziehend wirken (J. A. I, 1, 1ff.). Nur die Lebensauffassung beider Männer ist verschieden. „Fielding unterscheidet sich eben," sagt Bobertag,[1]) „von Richardson dadurch, dass er, geistig höher und freier stehend, im stande war, der sich immer stärker geltend machenden bürgerlich strengen und engen Denkart, in der Richardson aufging, kritisch entgegenzutreten, er stand

1) F. Bobertag: Zur Charakteristik H. Fieldings Engl. Studien I, Seite 322.

selbständig in seiner Zeit und damit über ihr.“ Fielding bestreitet also den Wert des Richardsonschen Tugendideals. Er untersucht deshalb die Motive näher, nach denen die Menschen handeln, und weist nach, dass oft nur rein zufällige Umstände ihn tugendhaft oder lasterhaft erscheinen lassen (J. A. I, 8, 24ff., T. J. VI, 13, 61; VII, 8, 98), dass also eine strenge Scheidung zwischen Laster und Tugend in der menschlichen Natur nicht möglich sei. Nicht um einzelner Taten willen dürfe der Mensch verdammt werden; sein sittlicher Wert liege vielmehr in dem guten Kern, in dem selbstlosen, opferfreudigen Herzen, dem gegenüber Vergehungen gering anzuschlagen seien, denen dieser Mensch eben durch seinen Charakter oft leichter ausgesetzt sei, als andere, an innerem Wert unter ihm stehende (T. J. VII, 1, 69).

Den bei solcher Tendenz nahe liegenden Fehler aber, dem Richardson erlegen ist, vermeidet Fielding aufs glücklichste. Er schafft keine Idealgestalten in seinem Sinne, wie Richardson, dessen Personen verkörperte Tugenden und Laster sind, sondern wahre Menschen. Und das konnte Fielding nur, weil er das Leben gründlich kannte, weil seine Werke eigne Erfahrungen, eigne Beobachtungen und Studien enthalten. — ›everything is copied from the book of nature, and scarce a character or action produced which I have not taken from my own observations and experience‹, sagt er selbst (J. A. Author's Preface XLV) und für viele seiner Personen sind die lebenden Originale nachgewiesen worden trotz der Behauptung des Dichters, dies unmöglich gemacht zu haben. Er beweist daher seine Behauptungen nicht wie Richardson durch das Beispiel eines Helden, sondern dadurch, dass er die verschiedensten Charaktere aller Stände in allen möglichen Situationen vorführt, uns ihre Taten sehen lässt, die Motive ihrer Handlungen aufdeckt und, ohne die moralische Nutzanwendung hervorzuheben, dem Leser die Beurteilung überlässt.

Wie die freien, aber durchaus ernsten Grundsätze in der Würdigung menschlicher Charaktere Fielding als Menschen kennzeichnen, zeigt ihn die Veranschaulichung dieser Gedanken in seinen Werken als Romanschriftsteller auf bewunderungswürdiger Höhe.

2. Der Held in seinen Romanen.

Der Mittelpunkt des Weltbildes, das der Dichter im Roman zeichnet, ist der Held. Mit der Beziehung aller Personen und Ereignisse zu diesem ist die Grenze des Romanes gegeben, der ohne ihn ins Unermessliche wachsen würde.

Fielding hebt durch eingestreute Bemerkungen häufig hervor, dass für ihn der Held und sein Geschick der leitende Gedanke der Handlung ist, wenn er sagt, dass ein Ereignis übergangen, ein Gespräch abgebrochen werden müsse, weil es für den Fortgang der Erzählung von keiner Bedeutung mehr sei (Vergl. T. J. XVI, 2, 102 Am. V, 2, 13; X, 2, 68). Besonders kunstvoll ist im Tom Jones bei der grossen Zahl der auftretenden Personen und Begebenheiten ihre Verknüpfung mit dem Helden hergestellt, sodass oft erst viel später die wahre Bedeutung des Erzählten zu Tage tritt. Daher weist der Dichter, aus Furcht, missverstanden oder falsch beurteilt zu werden, im Verlauf der Erzählung häufig auf die Wichtigkeit dieser oder jener scheinbar unbedeutenden Begebenheit oder Schilderung hin. So heisst es z. B. T. J. V, 2, 216 »Though this incident will probably appear of little consequence to many of our readers; yet, trifling as it was, it had so violent an effect on poor Jones, that we thougth it our duty to relate it«; oder nach Frau Millers Charakterschilderung T. J. XIII, 5, 229: »As our history doth not like an ewspaper, give great characters to people who never were heard of before, nor will ever be heard of again, the reader may hence conclude,

that this excellent woman will hereafter appear to be of some importance in our history«.

Im Allgemeinen warnt Fielding vor vorzeitiger Verurteilung scheinbar unbedeutender Begebenheiten, wie schon erwähnt worden ist, in Tom Jones X, 1, 19f.

Der Held selbst nun heisst mit Ausnahme von Jonathan Wild, worauf später eingegangen wird, auch in Fieldings Romanen „wirklich“ — um Vischers[1]) Worte zu gebrauchen — „nur in ironischem Sinne so, da er nicht eigentlich handelt, sondern wesentlich der mehr unselbständige, nur verarbeitende Mittelpunkt ist, in welchem die Bedingungen des Weltlebens, die leitenden Mächte der Kultursumme einer Zeit, die Maximen der Gesellschaft, die Wirkungen der Verhältnisse zusammenlaufen.“ Besonders ist dies der Fall in Romanen, die eine Charakterentwicklung geben. Will uns der Dichter zeigen, wie es kam, dass ein Mensch mit den und den Naturanlagen grade dieser Charakter werden musste, so kann er es als Epiker, dem es im Gegensatz zum Dramatiker in erster Linie auf ein umfassendes Weltbild ankommt, nur dadurch tun, dass er seinen Helden als unfertigen Menschen ohne bestimmtes eigenes Wollen in seine Welt stellt und ihn so ihren Einflüssen aussetzt. Auf diese Weise wird der Dichter nicht grosse Taten seines Helden zu berichten haben, sondern seine inneren Kämpfe, seine sich ändernde Überzeugung und Weltanschauung. Ist er durch seine Erfahrungen im Verkehr mit der Welt, durch die Erziehung des Lebens reif zum Handeln, kann er sein Geschick in die eigene Hand nehmen, so ist das Ende des Romans erreicht.

Bei Fielding wird diese Auffassung in besonders klarer Weise in Tom Jones erläutert. Auf den Helden dieses Romans kann man die Worte Schillers anwenden, die er von Wilhelm Meister sagt: er trete von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes tätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüssen, er wird

1) Fr. Fh. Vischer: Ästhetik, Teil III, § 880, S. 1318.

vom Leben realistisch erzogen, er soll reif werden zu wirken, aber zu wirken als ein ganzer, voller, ausgerundeter Mensch, als eine Persönlichkeit.

Tom Jones angeborene Anlagen, sein warmes Herz für die Not seiner Mitmenschen, aber auch sein Leichtsinn, werden an kleinen Beispielen aus seiner Kindheit gezeigt. Er macht nun die ersten Erfahrungen in der Welt, die Liebe zu Sophia übt den ersten entscheidenden Einfluss auf ihn. Infolge seines Leichtsinnes und der Ränke seiner Gegner wird er von seinem Pflegevater verstossen, und so will er zur See gehen, da nun jede Aussicht auf Sophias Besitz ihm genommen ist. Durch Zufall trifft er die in den Krieg ziehenden Soldaten, denen er sich anschliesst. Aber wieder vereiteln die Umstände seinen Plan. Er trifft Frau Waters, der gegenüber er Sophia verrät, und reist dieser nun nach, um sein Vergehen wieder gut zu machen; aber dies führt ihn in neue Schuld, aus der er sich endlich mit eigner Kraft reisst. Er widersteht nun den verlockendsten Versuchungen, obgleich er die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe zu Sophia einsieht. Ohne eigene Schuld gerät er ins tiefste Elend und ohne eigne Tat wird er erlöst; aber er hat gezeigt, dass ein Charakter aus ihm geworden ist, er hat innerlich gesiegt, und wir sind überzeugt, dass er allen ferneren Anfechtungen des Lebens als Mann widerstehen wird.

Auch in Joseph Andrews zeigen sich die typischen Charaktereigenschaften des Helden, wenn es sich auch hier noch um keine Charakterentwicklung handelt. Nur in der Exposition, die von seiner ersten Jugendzeit und dem Aufenthalt in London berichtet, wird diese gestreift, die Handlung selbst spielt eine viel zu kurze Zeit, um eine Entwicklung darstellen zu können. Fielding hat das auch nicht beabsichtigt, wie schon der Titel des Romans: »The Adventures of Joseph Andrews and His Friend Mr. Abraham Adams« zeigt.

Eine andere Beurteilung verlangt die Stellung der Helden in Fieldings zweitem Roman: Jonathan Wild. Hier sehen wir zwar, wie der Held sich nach und nach zur Spitzbubengrösse entwickelt, aber die Natur des Gegenstandes und die Ironie dieses Romanes bringt es mit sich, dass die Entwicklung des Helden grade in seinen Taten gezeigt werden muss. Er ist im Gegensatz zum gewöhnlichen Romanhelden grade die bewegende Kraft der Geschichte, für den die übrigen Personen nur die Gelegenheit zur Ausbildung seiner Fertigkeiten bieten. In dieser Hinsicht müsste man das Thema eher für ein Drama als für einen Roman geeignet halten, wenn man nicht wiederum infolge der Ironie des Ganzen Heartfree für den eigentlichen Romanhelden ansehen könnte.

Fieldings letzter Roman Amelia behandelt nicht die Charakterentwicklung eines Helden von Jugend an, sondern »the various accidents which befel a very worthy couple after their uniting in the state of matrimony« (Am. I, 1, 1). Jedoch will der Dichter, wie er durchblicken lässt, diese »accidents« nicht als blosse Folge von Schicksalsschlägen aufgefasst wissen. Die Personen tragen vielmehr selbst die Schuld daran »by quitting the directions of Prudence, and following the blind guidance of a predominant passion«. Wir sehen also: es ist eher das Thema einer Novelle im heutigen Sinne des deutschen Wortes, als eines Romans. Aber Fielding hat die Exposition dieses Werkes so ausführlich und lebendig gegeben und so eng mit der eigentlichen Handlung durch die Icherzählung von Booth verknüpft, dass sie als Teil der Handlung erscheint, wodurch das Ganze dann die letzten Stufen einer Charakterentwicklung behandelt. Auch hier können wir daher die typischen Eigenschaften des Romanhelden erkennen: das anfängliche Schwanken, die Unselbständigkeit, die allmählich zum zielbewussten Handeln wird. Der Entschluss, die Stadt zu verlassen, um auf dem Lande in tapferer Arbeit um das Leben zu kämpfen, ist das Resultat dieser Ent-

wicklung, das deutlich ausgesprochen wird. Der unerwartete Glückszufall, der infolge der Entdeckung des Dr. Harrison das Ehepaar aller Not enthebt, hat damit nichts zu tun.

Aus der Natur und der Stellung des Romanhelden, dass er nämlich wie Goethe[1]) sagt, „leidend, wenigstens nicht in hohem Grade wirkend" ist, ergibt sich nun notwendig die Bedeutung der andern Personen im Roman. Diese — nicht die Helden — sind die eigentlich Handelnden, unter ihnen finden sich die stark individuellen Menschen, denen gegenüber die Helden sich durchsetzen müssen. Der junge Blifil, Western und seine Schwester gehören hierher, Lady Bellaston, Fräulein Matthews und Charakterköpfe wie Adams.

Je grösser nun das Weltbild angelegt ist, das der Dichter entwirft, je kunstvoller die Handlung des Romans ersonnen ist, desto eher wird auch der Dichter das Wiederspiel dieser Personen zu ausgeprägten Gegenhandlungen erweitern. Hier zeigt sich Fieldings Fortschritt Cervantes gegenüber schon in seinem ersten Roman. Während bei dem Spanier die Welt allgemein sich in ihrer Nüchternheit und Härte den phantastischen Ideen der Helden entgegenstellt, der gegenüber die Vorkehrungen des Pfarrers und Barbiers durchaus nur die zweite Rolle spielen, widerstrebt im Joseph Andrews ein geschlossener Kreis von Personen mit eignen Absichten und Zielen, nämlich die Booby-Handlung, den Plänen der Helden.

Noch ausgebildeter und wirksamer als in diesem Roman sind die Gegenhandlungen in Tom Jones und in Amelia.

Zuweilen wächst auch das Interesse des Dichters an den geschaffenen Nebenpersonen so, dass er ihre Geschicke zu selbständigen Nebenhandlungen erweitert, was der Verlauf der Haupthandlung nicht unbedingt erfordert hätte. So sehen wir in Tom Jones z. B. die Nightingale-Handlung, in Amelia die Atkinson-Handlung selbständiges Interesse

1) Goethes Werke. Weim. Ausg. Abt. 1, Bd. 22, S. 178.

beanspruchen, wenn sie auch, der Einheit des Romans wegen, fest mit der Haupthandlung verknüpft sind, sodass dieser sogar häufig erregende Momente aus der Nebenhandlung erwachsen.

3. Allgemeiner Aufbau seiner Romane.

Nicht mehr die Beschreibung von Erlebnissen und Abenteuern, durch die Person eines Helden äusserlich verbunden, wie z. B. im Gil Blas, bildet den Inhalt von Fieldings Romanen, sondern die Charakteristik, später die Charakterentwicklung seiner Helden ist sein Hauptproblem. Zwar ist er, wie wir schon angedeutet haben, besonders in seinem ersten Werk noch stark vom Abenteuerroman abhängig und führt dort und auch noch im Tom Jones seinen Helden auf Reisen und verwickelt ihn in allerlei Abenteuer, aber er tut es nicht mehr aus reinem Vergnügen an der Schilderung solcher Erlebnisse allein. Er will vielmehr gleichzeitig damit das Zeitbild seiner Romane erweitern und vor allem Gelegenheit haben, den Helden von den verschiedensten Seiten zu zeigen. „Der neue Wein ist," wie Riemann[1]) sagt, „noch in die alten Schläuche gefüllt, aber er zersprengt sie bereits."

In dem Masse nun, in dem sich Fielding von dem Einfluss des Abenteuerromanes befreit, wächst auch der strenge Aufbau seiner Romane. Tom Jones bedeutet den Höhepunkt dieser Entwicklung; hier lassen sich trotz des überaus reichhaltigen Stoffes leicht die nach dem Prinzip der Steigerung aufgebauten einzelnen Phasen der Handlung erkennen, was deutlich den Einfluss der Dramentechnik verrät.

Toms geheimnisvolle Geburt, die Umgebung, in die er kommt, seine Kindheit bilden die Exposition. Die Veränderung in Allworthys Verhältnis zu ihm, sein Verkehr bei Western, dem er immer näher tritt, und die aufkeimende Liebe zu Sophia bilden die aufsteigende Handlung mit

1) Riemann: Goethes Romantechnik. Leipzig 1902, S. 2.

ihren beiden Höhepunkten: dem Liebesgeständnis und der Verstossung. Nun fällt die Handlung stufenweise bis zum grössten äusseren und inneren Elend der Helden: seiner Gefangensetzung und dem Absagebrief Sophias, und steigt von da ab bis zum glücklichen Schluss. Die Gegenhandlung, deren Hauptvertreter der junge Blifil ist, läuft der Haupthandlung ungefähr parallel. Sie erreicht ihren Höhepunkt in der Verstossung Toms und der beschlossenen Verlobung Blifils mit Sophia und ihre Katastrophe in dessen Entlarvung.

Schon Scott[1]) erkennt den kunstvollen Bau des Romans an, wenn er von Tom Jones sagt: »regularly built and consistent in all its parts, in which nothing occurs, and scarce a personnage is introduced, that has not some share intending to advance the catastrophe.«

Der Aufbau der Handlung in Joseph Andrews erreicht bei weitem noch nicht die Höhe der Kunst des Tom Jones. Verschiedene Ursachen sind hierfür anzuführen: Zunächst stand Fielding hier noch zu stark im Banne des Abenteuerromans. Die Erlebnisse der Helden, die Situationen, in die er mit dem Pfarrer Adams zusammen, oder häufig nur durch diesen, gerät, stehen im Vordergrunde des Interesses, und erst in zweiter Reihe kommen ihre Wirkungen auf ihn. Zwar sind es nicht mehr die alten Abenteuer, die um ihrer selbst willen den Verfasser beschäftigen, sondern in der Hauptsache Mittel zur Charakteristik der Helden und besonders Adams und der Zeit mit ihren Menschen allgemein, wie z. B., um aus der Menge eins herauszugreifen, die vorzügliche Szene in der Postkutsche I, 12, 41ff. Trotz alledem ist die Freude und das Wohlgefallen des Autors an diesen Abenteuern unverkennbar, und erklärt es, dass sie schliesslich über die Hälfte des Romans einnehmen konnten. Ein zweiter Grund für den Mangel an straffer Komposition ist in der Absicht Fieldings zu suchen, mit diesem Buch eine Parodie auf Richardsons Pamela zu schreiben. Und hier

1) W. Scott: The Monastery p. XXXVIII.

erging es ihm, wie Hauff mit seinem Mann im Mond: er verlor bei der Arbeit das ursprüngliche Ziel aus den Augen. »As Fielding went on with his writing, the occasion of his story slipped from his memory, and he revealed his inner self, his high breeding, his fidelity, and his kindness of heart. He no sooner created Parson Adams than he fell in love with him, as all the world has done since,« sagt Cross.[1]) Und wirklich tritt der Held mit dem Erscheinen Adams für lange Zeit ganz in den Hintergrund. Erst mit dem vierten Buch wird Joseph wieder der Mittelpunkt der Handlung. Hier erst besinnt sich der Dichter gleichsam auf den Zweck seines Werkes, das er nun zielbewusst seinem Ende zuführt. So ist zwar auch schon in diesem Werke eine durchgehende Handlung mit ausgebildetem Gegenspiel zu finden, eine aufsteigende Bewegung und ein Sinken stufenweise zu beobachten, aber die Reiseabenteuer unterbrechen doch zu lange den Gang der eigentlichen Handlung, als dass der Roman den Eindruck einer geschlossenen Einheit wie Tom Jones machen könnte.

Dem ersten Werke gegenüber bedeutet nun der Aufbau von J. Wild ohne Zweifel einen Fortschritt. Es ist schon hervorzuheben, dass der Dichter seinen Helden sieben Jahre auf Reisen schickt, ohne ihn zu begleiten, und dass wir die Erlebnisse von Frau Heartfree auf ihrer Flucht mit Wild zum grössten Teil aus ihrem Munde erfahren. Zwei deutlich ausgeprägte, eng miteinander verbundene Haupthandlungen bestimmen den Verlauf des Romans: die Jonathan Wild-Handlung und ihr Gegenspiel, die Heartfree-Handlung. Die Wild-Handlung steigt auf bis zu dem Entschluss des Helden, eine Räuberbande für seine Zwecke zu gründen. Mit den missglückten Plänen Wilds wendet sie sich abwärts bis zu seinem Tode. Die Heartfree-Handlung erreicht ihren Höhepunkt in der Gefangensetzung Heartfrees und ihre Katastrophe in seiner Rettung.

---

1) Cross: p. 44. The Development of the English Novel 1909.

Der Aufbau von Fieldings letztem Roman: Amelia weicht infolge seines novellenartigen Themas bedeutend von dem seiner früheren Werke ab. Hier liegt die aufsteigende Handlung mit ihrem Höhepunkt schon in der Exposition, der Icherzählung von Booth. Deshalb hat hier die Exposition eine ganz andere Bedeutung für die Geschichte wie in den andern Romanen. Während sie dort, scharf von der beginnenden Handlung geschieden, nur deren Schauplatz so zu sagen erklärt, ist sie hier unlöslich mit der Handlung verknüpft, zu der sie die erregenden Momente enthält, und in die sie unmerklich übergeht. Der Roman selbst bringt nur das Sinken der Handlung von Stufe zu Stufe bis zur Katastrophe, dem Entschluss der Lebensänderung, die mit dem tiefsten Unglück und dem darauf folgenden unerwarteten Glücksumschlage fast zusammenfällt. Die enge Verknüpfung des immer grösser werdenden äusseren Unglücks mit der inneren Erhebung ist auch hier, wie in Tom Jones, meisterhaft gelungen.

4. Die Exposition seiner Romane.

Wie das Drama, so muss auch der Roman uns mit der Zeit und dem Schauplatz der Handlung, mit dem Volk und dem gegenseitigen Verhältnis der auftretenden Personen bekannt machen. Den epischen Dichter engen hierbei nicht die Schranken ein, die dem Dramatiker gezogen sind. Er wird vielmehr bei seinem Streben nach „epischer Totalität“ [1]) uns mit behaglichem Verweilen die Welt zeigen, in die er seinen Helden stellt, und sein Verhältnis zu ihr.

Die genaue Angabe von Ort, Zeit und Volk macht Fielding stets ganz kurz, gleichsam nebenbei ab, erhält dies seine wahre Bedeutung doch erst mit der Charakterisierung der Menschen, die er uns vorführt. So heisst es in Joseph Andrews:

1) Vgl. Spielhagen: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans Leipzig 1883 S. 67.

»Mr. Joseph Andrews, the hero of our ensuing history, was esteemed to be the only son of Gaffar and Grammer Andrews, and brother to the ilustrious Pamela, hwose virtue is at present so famous;« in Jonathan Wild: »— we proceed to the birth of our hero, who made his first appearance on this great theatre the very day when the plague first broke out in 1665;« und in Tom Jones: »In that part of the western divisions of this kingdom which is commonly called Somersetshire, there lately lived, and perhaps lives still, a gentleman whose name was Allworthy.« In Amelia wird die Zeit unbestimmt gelassen, charakterisiert sich selbst aber schon in den ersten Sätzen als die Gegenwart: »On the first of April, in the year — the watchmann of a certain parish (— — —) within the liberty of Westminster . . .«

Die Technik, mit der Fielding nun aber die Beziehungen der Menschen untereinander, die er uns vorführen will, charakterisiert, ist in seinen einzelnen Werken verschieden: sie wird, wie wir gleich vorwegschicken wollen, künstlerischer.

In Joseph Andrews erfahren wir von der Jugend des Helden, dem Verhältnis, in dem er zu seiner Dienstherrschaft steht und einiges über seinen Charakter durch den einfachen Bericht des Autors. Mit dem fünften Kapitel setzt die Handlung ein: »At this time an accident happened which put a stop to those agreeable walks . . .« Der Lebenskreis, in den uns der Dichter führt, ist eng begrenzt, mit wenigen Worten charakterisiert, aber doch merken wir hier schon das Bestreben des Dichters, den Bericht durch eingestreuten Dialog zu beleben, mit andern Worten: Beschreibung durch Handlung zu ersetzen. Aussprüche von Personen werden angeführt und ein Gespräch Adams mit Slipslop sogar direkt wiedergegeben.

Dasselbe Bestreben zeigt die Exposition von Jonathan Wild.

Durchgeführt und fast völlig geglückt ist es aber erst im Tom Jones. Hier erweitert sich die Exposition zu einer

selbständigen kleinen Geschichte. Nachdem der Dichter in einem kurzen Kapitel über das bisherige Leben von Allworthy und seiner Schwester berichtet hat, geht mit dem nächsten Kapitel die Exposition sofort in Handlung über. Mit dem rätselhaften Auffinden von Tom beginnend, wird uns das Leben im Hause von Allworthy gezeigt, seine Stellung in der Familie; seine Schwester verheiratet sich, Blifil wird geboren, sein Vater stirbt. Die Wirtschafterin Wilkins lernen wir kennen und mit den Scenen bei dem Schulmeister Partridge das Leben im Dorfe. All das hat den Charakter eines Prologs, denn jetzt übergeht der Dichter einen Zeitraum von zwölf Jahren, dessen Ausfüllung er nach dieser Vorbereitung dem Leser überlässt, und zeigt uns nun den Helden in seiner Stellung zu diesem Menschenkreis, der nun schon klar vor unsern Augen steht. Wieder ist die Schilderung in Handlung umgesetzt: An Beispielen werden uns die natürlichen Anlagen des Helden gezeigt, bis die eigentliche Handlung des Romans mit der Änderung von Allworthys Verhältnis zu Tom und dessen aufkeimender Liebe zu Sophia einsetzt. Nur wenige Male fällt der Autor in seine alte referierende Expositionstechnik zurück. So gibt er einen einfachen Bericht von dem Leben der mit der vermeintlichen Mutter Toms identischen Frau Waters (IX, 7, 14ff.), von Toms Zimmernachbar (X, 2, 25) und von Fitzpatrick (X, 3, 31).

Der Eingang von Amelia muss nun als weiterer Fortschritt in der kunstgemässen Behandlung der Exposition angesehen werden. Kein Wort der Erklärung schickt der Dichter seiner Erzählung voraus, er führt uns vielmehr sofort mitten in die Handlung hinein: Wir wohnen einer Gerichtsverhandlung bei, in der unter anderen auch ein junger Mann namens Booth verurteilt wird, und folgen diesem in seine Haft, wo wir die ersten Tage seiner Gefangenschaft mit ihm verleben. Erst im Laufe der Geschichte erfahren wir etwas aus seinem Leben, und zwar tritt hierbei der Dichter ganz zurück: wir hören alles aus Booths eignem

Munde. Dabei zeigt sich wiederum der Unterschied in der Bedeutung dieser Exposition für den Gang der Geschichte von der in den drei andern Werken, was für den novellenartigen Charakter dieses Romans spricht. Während dort die Exposition uns den Helden in einer gewissen Gleichförmigkeit des Lebens, einer Art Ruhe schildert, aus der ihn erst die aufsteigende Handlung reisst, finden wir ihn hier bereits auf einer der letzten Stufen einer langen Entwicklung, mit der wir in der Exposition bekannt gemacht werden. Auch in diesem Roman gibt Fielding noch einmal im Laufe der Erzählung einen Teil der Exposition durch unkünstlerischen eigenen Bericht, nämlich die Lebensgeschichte des Offiziers Trent XI, 3, 142ff.

Die Änderung der Expositionstechnik ist also entscheidend für die ganze Anlage der Romane, die auf diese Weise mit dem Schaffen des Dichters an kunstgemässer Ausgestaltung gewinnt.

III. Die Technik seiner Romane im einzelnen.

1. Komposition.

a) Gliederung.

Alle vier Romane Fieldings sind in Bücher und Kapitel eingeteilt, und zwar legt der Dichter selbst grossen Wert auf diese Einteilung, wie folgende Stelle aus Joseph Andrews II, 1, 82 zeigt: »There are certain mysteries or secrets in all trades, from the highest to the lowest, from that of primeministering to this of authoring which are seldom discovered unless to members of the same calling. Among those used by us gentlemen of the latter occupation, I take this of dividing our works into books and chapters to be none of the least considerable. . .« Zwar begründet er diesen Brauch im Folgenden in mehr humoristischer Weise mit dem Hinweis auf »the sanction of great antiquity« und darauf, dass dem Leser damit Zeit gelassen werde, über das Gelesene nachzudenken, aber schon dieser letzte Punkt deutet an, dass diese Absätze nicht willkürlich gewählt sein werden, sondern dass der Einteilung eine tiefere Bedeutung zu Grunde liegen wird. Dies ist nun in sofern der Fall, als Fielding die einzelnen Bücher zu in sich abgeschlossenen Teilen seiner Erzählung abgerundet hat. Sie sind zwar nicht den Akten des Dramas vergleichbar, enthalten aber doch deutlich die einzelnen Phasen der Handlung. So behandelt z. B. das erste Buch von Jonathan Wild die Jugend des Helden und seine ersten Erfolge bis zum Entschluss, eine Räuberbande zu gründen; das zweite Buch zeigt ihn als Haupt dieser Bande; das dritte sein Bemühen,

seine erschütterte Stellung zu behaupten, und das letzte seinen Untergang.

Die einzelnen Kapitel nun wiederum sind nach dem Vorbilde der Szenen des Dramas begrenzt. Eine neue Situation, ein neues selbständiges Gespräch wird gewöhnlich in einem neuen Kapitel gegeben. Eingestreute, gelegentliche Bemerkungen des Dichters weisen deutlich darauf hin. So heisst es z. B. am Ende des dritten Buches von Tom Jones: »But this being the intended heroine of this work . . . it is by no means proper she should make her appearance at the end of a book;« oder am Ende des achten Kapitels vom sechsten Buch in demselben Roman: ». . . ; when a scene, which I believe some of my readers will think had lasted long enough, was interrupted, by one of so different a nature, that we shall reserve the relation of it for a different chapter.«

Bücher und Kapitel sind mit humoristischen Überschriften versehen, wie sie in ähnlicher Weise schon Cervantes im Don Quijote und Scarron im Roman Comique verwendet.

b) Einsätze.

Dramatische Einsätze, d. h. Kapitelanfänge mit dramatischer Handlung ohne erläuternde Zusätze des Dichters, finden sich bei Fielding noch nicht. Dies hängt wohl hauptsächlich mit seiner Eigenart zusammen, im Verlauf der Erzählungen stets in Verbindung mit dem Leser zu bleiben, worauf später ausführlich eingegangen wird. Er gibt ihm daher meistens schon die nötigen Winke für bevorstehende Ereignisse.

Hieraus erklärt sich auch Fieldings Vorliebe für Kapitelanfänge mit einer Anrede an den Leser oft in Verbindung mit allgemeinen Bemerkungen. Entweder bringen diese Einsätze, der Neigung der damaligen Zeit zum Moralisieren entsprechend, allgemeine Beobachtungen aus dem Studium der menschlichen Natur oder Lebensweisheiten und Regeln, zu denen die folgenden Ereignisse die Nutz-

anwendung bilden; dann beginnen sie mit Wendungen wie: »It has been observed« — »It is a true observation« und leiten zum Folgenden über mit Worteu wie: »This was the case —«, »Thus it happened —«, oder wie Joseph Andrews IV, 7, 163: »Now, reader, to apply this observation to my present purpose —«. 5 derartige Einsätze finden sich in Joseph Andrews (I, 1, 7, 10, 11, IV, 7), 4 in Jonathan Wild (I, 1, 2, 3, IV, 2), 17 in Tom Jones (I, 11, 12, II, 5, III, 9, IV, 5, VI, 7, VII, 9, IX, 5, 7, XII, 8, XIII, 2, 12, XIV, 7, 8, XV, 2, XVI, 6, XVIII, 4) und 1 in Amelia (IV, 3). Oder sie künden an, dass es nun an der Zeit sei, zur Beschäftigung mit einer andern Person zurückzukehren, oder etwas nachzuholen, um den Leser zu beruhigen, oder seine Neugierde zu befriedigen. So beginnen 1 in Joseph Andrews (III, 10), 9 in Jonathan Wild (II, 1, 5, 7, 8, III, 3, 7, 12, IV, 12, 15), 18 in Tom Jones II, 3, IV, 12, V, 3, 9, VI, 2, 9, VII, 10, VIII, 3, IX, 3, X, 8, 9, XII, 2, 3, 13, XV, 6, XVI, 2, 9, XVII, 8) und 16 in Amelia (V, 1 b, 7, 9, VI, 3, VIII 1, 2, IX, 1, 2, X, 8, XI, 1, 2, 3, 8, XII, 1, 6, 9). Schliesslich geben sie eine kurze nachträgliche Erklärung vorausgegangener Ereignisse mit allgemein orientierenden Bemerkungen. So 2 Kapitelanfänge in Joseph Andrews (II, 13, III, 12), 5 in Jonathan Wild (I, 7, 13, II, 11, IV, 6, 10) und 11 in Tom Jones (I, 3, 13, II, 4, 6, III, 2, 4, 8, IV, 6, XI, 2, XII, 11, XV, 3).

Mit einfacher Weitererzählung, scheinbar dem natürlichsten Anfang, beginnen bei Fielding nicht so viele Kapitel als man erwarten sollte: 6 in Joseph Andrews (II, 2, 5, 9, 14, 15, III, 4), 6 in Jonathan Wild (II, 4, 9, 10, IV, 4, 8, 9), 11 in Tom Jones (IV, 14, VI, 4, 8, VIII, 12, XII, 5, 12, XIII, 7, 10, XIV, 9, XV, 4, XVIII, 9) und 16 in Amelia (II, 3. 5, 8, III, 3, 8, 12, VI, 1, VII, 10, VIII, 6, IX, 7, 8, X, 3, 6, XI, 4, XII, 3, 5).

Dass sich diese Einsätze bei unserm Dichter verhältnismässig so selten finden, liegt daran, dass er es liebt, am Schluss des Kapitels mit einer kurzen Bemerkung auf den Inhalt des nächsten hinzuweisen, den Einsatz des nächsten

also gewissermassen vorzubereiten. 14 derartige Einsätze finden sich in Joseph Andrews (I, 6, 8, II, 4, 6, 17, III, 3, 6, 13, IV, 1, 2, 5, 10, 11, 13) 5 in Jonathan Wild (III, 1, 8, (IV, 7, 11, 13), 27 in Tom Jones (I, 7, III, 3, 6, IV, 4, 13, V, 7, VII, 3, 7, 14, VIII, 11, 13, 14, 15, X, 5, 7, XI, 4, 5, 8, XII, 6, 7, XIII, 11, XV, 10, XVII, 6, XVIII, 4, 6, 7, 8) und 27 in Amelia (I, 7, 8, 9, II, 1, 2, 4, 6, 7, 9, III, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, VII, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). Neben dieser wenig künstlerischen Art der vorbereiteten Einsätze begegnen uns auch einige, die mit einem durch den Verlauf der Handlung länger vorbereiteten Ereignis oder Gespräch beginnen; 2 derartige Einsätze stehen in Joseph Andrews (I, 9, 13), 1 in Jonathan Wild (IV, 5), 2 in Tom Jones (VII, 6, XII, 10), 3 in Amelia (I, 4, 10, VIII, 7).

Häufig ist der Kapitelanfang mit einer Zeitangabe: »The next morning —«, »On the following day —«, usw. Er findet sich 15 mal in Joseph Andrews (I, 4, 5, 12, 14, 17, II, 3, 12, 16, III, 2, 7, 9, IV, 3, 14, 15), 8 mal in Jonathan Wild (I, 4, 5, 6, 8, 12, II, 13, III, 4, IV, 14), 20 mal in Tom Jones (I, 5, II, 2, IV, 9, 10, VIII, 4, 6, IX, 4, X, 6, XI, 3, XII, 9, 14, XIII, 3, 5, 6, 9, XIV, 3, 4, 5, XV, 5, XVIII, 3) und 24 mal in Amelia (I, 5, IV, 5, 6, 7, 9, V, 2, 3, 4, 5, 8, VI, 4, 7, IX, 3, 4, 9, 10, X, 2, 4, 5, XI, 5, 6, 9, XII, 8). Hierher gehören auch die 4 Einsätze in Tom Jones: VIII, 9; IX, 2; X, 2; XI, 9. Sie geben zwar zunächst keine nüchterne Zeitbestimmung, sondern eine zum Teil humoristisch poetische Umschreibung, schliessen jene aber in humoristischer Absicht an mit lakonischen Wendungen wie »— in plain English, it was now midnight,« oder »— In a word, the clock struck five — —«.

Von historischen Einsätzen, d. h. Anfängen mit historischer Zeitangabe, findet sich nur einer in Amelia I, 2: »On the first of April, in the year —«.

Auch der Beginn eines Kapitels mit näherer Angabe oder Beschreibung einer Gegend ist bei Fielding, wie Natur-

beschreibungen überhaupt, selten. Tom Jones I, 2 und I, 4 sind hier nur zu nennen.

Rekapitulierende Einsätze, d. h. Kapitelanfänge mit Anknüpfung an früher schon berichtete Ereignisse sind häufig gebraucht; 7 mal in Joseph Andrews (I, 16, II, 7, 11, III, 5, 8, IV, 4, 6), 14 mal in Jonathan Wild (I, 10, 11, 14, II, 2, 3, 6, 12, III, 2, 5, 9, 10, 11, 13), 36 mal in Tom Jones (I, 6, 8, II, 7, III, 5, IV, 11, V, 4, 5, 6, 8, 10, VI, 3, 6, 11, VII, 4, 5, 8, 11, 13, 15, VIII, 2, 8, 10, IX, 6, XI, 6, 7, 10, XII, 4, XIV, 6, XV, 7, 12, XVI, 10, XVII, 3, XVIII, 2, 5, 12) und 18 mal in Amelia (I, 6, IV, 2, 8, V, 1, VI, 2, 5, 6, 8, 9, VIII, 4, 5, 9, 10, IX, 5, 6, X, 7, 9, XII, 4).

Auch personelle Einsätze, d. h. Kapitelanfänge, die mit dem Namen einer Person beginnen, mit der sich das folgende Kapitel in der Hauptsache beschäftig, sind häufig, wenn auch sehr viele dieser Einsätze infolge von Bemerkungen des Dichters wie: »we return —«, »let us see« unter die mit Anrede des Autors verzeichnet werden mussten. Von rein personellen Einsätzen kommen 10 in Joseph Andrews (I, 2, 3, 15, 17, III, 11, IV, 1, 8, 9, 12, 16), 3 in Jonathan Wild (III, 6, 14, IV, 3), 41 in Tom Jones (I, 9, 10, II, 8, 9, III, 7, 10, IV, 3, 7, 8, V, 2, 12, VI, 5, 10, 12, 13, 14, VII, 2, 12, VIII, 5, 7, X, 3, 4, 5, XIII, 4, 8, XIV, 2, 10, XV, 8, 9, 11, XVI, 3, 4, 5, 7, 8, XVII, 2, 5, 7, 9, XVIII, 10, 13) und 10 in Amelia (I, 3, IV, 1, 4, V, 6, VIII, 3, 8, X, 1, XI, 7, XII, 1, 7) vor.

Wie diese Zusammenstellung zeigt, lässt sich eine Änderung in der Technik der Einsätze in den einzelnen Werken Fieldings nicht nachweisen.

c) Orts- und Zeitangaben, Naturbeschreibungen.

„Bei einem echten und rechten Epiker weiss man immer ganz genau, wo und wann die Szene spielt, bis in die Details des Lokals, bis zu den exaktesten Zeitbestimmungen, und ob die Sonne oder der Mond scheint oder nicht. Und zwar bedarf es dazu für ihn gar keiner weitausholenden Schilderungen, sondern einzelne Züge, Andeutungen, Striche

genügen ihm," sagt Spielhagen.[1]) Inbezug auf Zeitbestimmungen, zum Teil auch auf Ortsbestimmungen, findet dies Wort schon seine Bewahrheitung in den Romanen Fieldings.

Zunächst leitet er, wie wir sahen, gern seine Kapitel mit einer Zeitbestimmung ein; so heisst es z. B. J. A. III, 9, 109: »It was almost morning when . .«. J. A. IV, 3, 144: »In the afternoon . .«. T. J. II, 2, 54: »Eight months after the celebration . .«. T. J. IV, 10, 172: »The next morning . .«. (vergleiche dazu ferner die Belege unter „Kapiteleinsätze" Seite 26) aber auch im Verlauf der Erzählung gibt er sie häufig, und zwar werden sie umso bestimmter, je mehr es sich um die Schilderung bloss äusserer Ereignisse und Abenteuer handelt.

Ebenso häufig ist bei Fielding die Angabe des Ortes, jedoch ist sie fast ausschliesslich kurz und trocken gehalten; nur was unbedingt zum Verständnis der Handlung gehört, wird gegeben: Der Ort von Mollys Kampf gegen das Dorf ist der Kirchhof (T. J. IV, 8, 162ff.), die Liebenden treffen sich im Garten (T. J. V, 6, 231), die Zigeuner halten sich in einer Scheune auf (T. J. XII, 12, 186). Nur zweimal versucht der Dichter ein Gebäude zu beschreiben, aber beide Male gibt er nur den allgemeinen Eindruck wieder, den sie hervorrufen, ohne auf Einzelheiten einzugehen. Tom Jones I, 4, 11: »The Gothic stile of building could produce nothing nobler than Mr. Allworthy's house. There was an air of grandeur in it that struck you with awe, and rivalled the beauties of the best Grecian architecture; and it was as commodious within as venerable without.« Amelia III, 12, 160 f.: »His house, indeed, would not much attract the admiration of the virtuoso. He built it himself, and it is remarcable only for its plainness; with which the furniture so well agrees, that there is no one thing in it that may not be absolutely necessary, except books, and the prints of Mr. Hogarth, whom he calls a moral satirist.«

1) Spielhagen, a. a. O., S. 158.

In Bezug auf geographische Angaben ist ein Fortschritt zur Genauigkeit in den Romanen zu erkennen. Während Fielding in Joseph Andrews keine näheren Bestimmungen über die Lage des Landsitzes der Boobys gibt, auch die Reise Josephs mit Adams geographisch unbestimmt lässt, können wir mit ziemlicher Genauigkeit den Weg verfolgen, den Tom von seiner Heimat »— in that part of the western division of this kingdom which is commonly called Somersetshire« (T. J. I, 2, 4) — bis nach London zurücklegt.

Die Art der Fieldingschen Naturbeschreibungen endlich wird am besten mit seinen eignen Worten charakterisiert: Sophia ist beim Anblick der Prügelei Toms und ihres Vaters mit Blifil und Thwackum ohnmächtig geworden, und nur die Geistesgegenwart Toms rettet sie, der sie an einen nahen Bach trägt und mit Wasser zu sich bringt. Bei dieser Gelegenheit bemerkt der Dichter (Tom Jones V, 12, 262): »The reader may remember, that in our description of this grove we mentioned a murmuring brook, which brook did not come there, as such gentle streams flow through vulgar romances, with no other purpose than to murmur. No! Fortune had decreed to ennoble this little brook with a higher honour than any of those which wash the plains of Arcadia ever deserved.« Nicht um ihrer selbst willen also, oder um gewisse Stimmungen zu erzeugen, beschreibt Fielding gewöhnlich die Natur, sondern wo er es tut, verfolgt er fast immer den Zweck damit, gewisse Ereignisse seiner Geschichte zu begründen oder zu erklären. So erwähnt er zwar öfter Mond- und Sonnenschein, Regen und Unwetter (J. A. I, 12, 40, II, 13, 165), aber fast stets sieht man nachher, dass es mit einer bestimmten Absicht für die folgenden Ereignisse geschehen ist. So erkennen sich Sophia und Frau Fitzpatrick erst beim Lichte des anbrechenden Morgens (T. J. XI, 2, 77f.), und infolge der Bäume und Wolken, die den Mond verdecken, stürzt Sophia vom Pferde, kann aber auch bei dieser Dunkelheit ihre Verwirrung verbergen (Tom Jones XI, 2, 77). Neben diesen

knappen Bemerkungen finden sich nur wenige eingehendere Naturbeschreibungen, von denen die ausführlichste den Blick von Allworthys Haus schildert. (Tom Jones I, 4; 11) (Vergleiche noch dazu J. A. III, 4, 74 und Amelia III, 12, 160). Eine einzige Naturbeschreibung gibt Fielding zur Charakterisierung der Stimmung seines Helden: Die Mondscheinnacht, die Tom Jones mit Sehnsucht nach seiner Geliebten erfüllt (T. J. VIII, 9, 190). Humoristischen Absichten dienen die bei den Kapitelanfängen erwähnten Umschreibungen der Zeit durch Vorgänge in der Natur.

Mitunter umgeht Fielding Naturbeschreibungen mit dem Hinweis darauf, dass die Leser, denen die betreffende Gegend bekannt sei, auch die mühevollste Beschreibung nicht loben, die übrigen ihn aber doch nicht recht verstehen würden (T. J. IX, 2, 255; Amel. IX, 9, 49f.).

Fielding wird also, wie sich zeigte, in den geographischen Ortsangaben im Laufe seines Schaffens genauer, wie es auch schon Richardson in seiner Pamela zu sein versuchte, und macht die ersten zaghaften Versuche, Naturschilderungen enger mit dem Roman zu verknüpfen. So sagt Cross[1]) treffend: »It is, of course, too early for a minute observation of nature: that has come in its completeness only with the advance of science; but in his moon-lit hills, his parks and avenues of elms and beeches, and his clouds rolling up in variegated mansions, Fielding, in a tentative way, indicated the place that nature might occupy in the novel of the future.«

d) Motive des Abenteuerromans.

Wie wir Seite 5ff. sahen, verlangt Fielding von dem modernen Schriftsteller, dass er sich nicht nur in den Grenzen der Möglichkeit und der Wahrscheinlichkeit halte, sondern dass er auch die Taten dem Charakter der einzelnen Personen anpassen müsse. Im Verlauf seiner Erzählungen weist er häufig auf diesen Punkt hin (J. A. II, 13, 161;

1) Cross, a a. O., S. 47.

J. W. I, 6, 22, II, 8, 88; T. J. II, 9, 91; V, 10, 254; Amelia I, 6, 29), und wir müssen anerkennen, dass er selbst im Allgemeinen seiner Forderung gerecht wird. Denn wie die Beispiele, die er zur Erläuterung anführt, zeigen, denkt er dabei nur an die eigentlichen Taten seiner Personen, nicht an den Verlauf der ganzen Handlung. Diesen allein durch den Charakter zu motivieren, ist ihm nicht gelungen.

Seine Romane, auch Tom Jones, sind keine Charakterromane im strengen Sinne des Wortes, was Cross[1]) von diesem letzten allerdings behauptet: der Zufall, die Motive des Abenteuerromans spielen in ihnen doch noch eine zu grosse Rolle.

Das häufigste dieser Motive bei Fielding ist das des Überfalls, was sich abgesehen von der Abhängigkeit vom Abenteuerroman aus der Zeit erklärt, in der seine Geschichten spielen. Joseph Andrews wird überfallen, ausgeplündert und halbtot liegen gelassen (I, 12, 40ff.). Eine Postkutsche nimmt ihn auf, aber bald darauf wird auch diese überfallen. So trifft er mit dem Pfarrer Adams zusammen, der dann Josephs Verlobte Fanny von einem Überfall rettet (II, 9, 139ff.).

Auch im Jonathan Wild ist der Überfall an der Tagesordnung, was sich in einem Roman von selbst versteht, dessen Held ein Dieb und Räuber ist. So lässt Wild verschiedene Überfälle von seiner Räuberbande ausführen (I, 8, 27; II, 3, 65), Frau Heartfree wird, wie sie erzählt, auf ihrer unfreiwilligen Reise angefallen (IV, 9, 191ff.). In Tom Jones begegnen uns drei Überfälle. Der Held befreit den Mann vom Berge (VIII, 10, 201f.) und später Frau Waters aus den Händen von Räubern (IX, 2, 257) und wird schliesslich selbst angefallen (XII, 14, 201ff.).

In Amelia finden sich keine Überfälle, denn die Zwischenfälle in der Nacht auf der Strasse, die die Gerichtsszene veranlassen, mit der die Erzählung beginnt, können nicht hierher gerechnet werden.

1) Cross, a. a. O., S. 52.

Auch das Motiv der Flucht der Kinder oder ihrer Entführung ist bei Fielding häufig verwendet. In Joseph Andrews wird Fanny entführt, in höchster Not aber noch gerettet. In Jonathan Wild wird Frau Heartfree vom Helden durch List zur Flucht gebracht (II, 9, 91ff.).

Besonders häufig ist die Flucht der Tochter wegen ihrer Liebe, die von den Eltern nicht gebilligt wird. So entflieht Sophia (X, 9, 60ff.), die zur Heirat mit Blifil gezwungen werden soll, aus Liebe zu Tom und wird häufig in ihr Zimmer eingeschlossen, ein Motiv, das z. B. auch in Richardsons Clarissa vorkommt. Auch in der Nightingale-Handlung wird das Motiv der Flucht aus Liebe erwähnt (XV, 8, 76). In der Icherzählung von Frau Fitzpatrick hören wir von ihrer Flucht vor ihrem Gatten (XI, 7, 112). Fräulein Matthews entflieht ihrem Vater, um ihrem Liebhaber zu folgen (Amelia I, 9, 45), und Amelia selbst entflieht aus Liebe zu Booth ihrer Mutter, die sie zu einer andern Ehe zwingen will (Amelia II, 6, 81).

Auch das sehr beliebte Motiv des Abenteuerromans: die Erkennung der Abstammung von Personen, das z. B. im Gil Blas häufig verwandt ist, gebraucht Fielding zweimal. Im Joseph Andrews wird eine doppelte Kindervertauschung entdeckt. Durch die Erzählung des Bettlers (IV, 12, 195f.) wird Fanny als ein gestohlenes Kind der alten Andrews, also als die Schwester ihres Verlobten Joseph erkannt. Frau Andrews bekennt nun (IV, 15, 210f.), dass Joseph von den Zigeunern, die Fanny geraubt hatten, zurückgelassen worden sei, und dass sie ihn als ihr Kind aufgezogen habe. An dem Zeichen auf seiner Brust wird Joseph schliesslich als der geraubte Sohn Wilsons erkannt (IV, 15, 213). In Tom Jones wird durch das Geständnis von Frau Waters die Verwandtschaft des Helden mit seinem Adoptivvater ans Licht gebracht (XVIII, 7, 229ff.). In beiden Fällen schwebte die Gefahr der Blutschande über den Helden: bei Joseph durch seine beabsichtigte Heirat mit Fanny, bei Tom durch seinen Verkehr mit Frau Waters,

die als seine Mutter galt. In dem ersten Roman wird durch das Erkennen nur die letzte Spannung vor dem Ende der Erzählung erreicht: das lang ersehnte, fast erreichte Ziel, die Heirat, wird scheinbar zur Unmöglichkeit; im zweiten aber geht das Motiv des untergeschobenen Kindes als erregendes Moment durch die ganze Erzählung, und die Aufklärung leitet schliesslich den Umschwung in Toms Geschick und die Entlarvung Blifils ein.

Das Zimmerverwechslungsmotiv gebraucht Fielding dreimal. In Joseph Andrews verwechselt Didapper Fannys Zimmer, das er sucht, mit Slipslops, und Adams sein eignes Zimmer und Bett mit Fannys (IV, 14, 202ff.). In Tom Jones kommt Fitzpatrick aus Versehen in Frau Waters Zimmer (X. 2, 24ff.) und gegen Ende des Romans Nightingale in Toms (XV, 7, 72f.). Mit überraschender Deutlichkeit zeigt sich in dem letzten Roman Fieldings Fortschritt in dem Gebrauch dieses Motives. Während es in Joseph Andrews nur aus Freude an den drastisch komischen Situationen, die sich daraus ergeben, eingeschoben ist, ohne dass es irgend welche wichtige Folge nach sich zieht, ist es in Tom Jones von grosser Bedeutung für den Gang der Handlung. Denn durch die Verwechslung von Fitzpatrick wird Toms Schuld an Sophia offenbar und dieser bekannt, und Nightingale sieht in Toms Zimmer Lady Bellaston, über deren Charakter er daraufhin den Helden aufklärt, was dessen verhängnisvollen Brief mit dem geheuchelten Heiratsantrag zur Folge hat.

Was sich schon bei der Untersuchung über den Aufbau von Fieldings Romanen im Allgemeinen ergab, wird durch diese Einzeluntersuchung gestützt: unser Dichter ist dem Abenteuerroman noch stark verpflichtet, er befreit sich aber nach und nach von diesem Einfluss; er gebraucht die Motive des Abenteuerromans noch wird aber mit ihrer Verwendung im Laufe seines Schaffens sparsamer und kritischer.

6) Einführung der Personen.

Wie im Drama so ist auch im Roman das erste Auftreten der Personen von Wichtigkeit, da hiermit gewöhnlich die Handlung eine neue Richtung, das Gespräch eine neue Wendung nimmt. Dass Fielding einen gewissen Wert auf dies erste Erscheinen legt, beweist der Umstand, dass er es öfters in den Anfang eines neuen Kapitels verschiebt. Vergleiche hierzu: T. J. III, 2, 103; III, 10, 132 und das, was er über die Einführung von Sophia IV, 1, 133ff. sagt.

Die Art nun, in der uns der Dichter mit seinen Personen bekannt macht, ist verschieden.

Am natürlichsten für den epischen Dichter und einfachsten, aber auch am wenigsten künstlerisch, ist die Einführung durch den Bericht des Autors. Auf diese Weise werden in Joseph Andrews und in Jonathan Wild, der Technik ihrer Expositionen zufolge, fast alle Hauptpersonen eingeführt. Zunächst jedesmal der Held, und seine Vorfahren. Dann alle Personen, über deren Verhältnisse und Charaktere der Dichter uns in dem kurzen Vorbericht unterrichtet; also Sir Thomas Booby und seine Frau (J. A. I, 2, 5, 6), Adams, Frau Slipslop (J. A. I, 3, 9) und Fanny (J. A. I, 11, 37), Snap (J. W. I, 4, 12) und Frau Heartfree (J. W. II, 1, 57); in Tom Jones zu Anfang nur Allworthy (T. J. I, 2, 4) und seine Schwester (T. J. I, 2, 5). Auch im Verlauf der Geschichte begegnet uns diese Einführung. So wird z. B. in Jonathan Wild durch Bericht Roger Johnson, der einflussreichste Mann in Newgate vor Wilds Ankunft, dem Leser bekannt gemacht (J. W. IV, 3, 166), in Tom Jones der Schulmeister Partridge (T. J. II, 3, 56), der schwarze Georg (T. J. III, 2, 99) und seine Familie (T. J. IV, 6, 158), Western (T. J. III, 2, 99), Frau Miller mit ihren Töchtern (T. J. XIII, 5, 224) und Frau Hunt (T. J. XIV, 11, 91), ein Zeichen, dass es Fielding auch in diesem Roman noch nicht völlig gelungen ist, die Exposition durch Handlung zu ersetzen, sondern dass er noch manchmal im Verlauf seiner Geschichte in den unterbrechenden Bericht verfällt.

Etwas künstlerischer wird diese Einführungsart, wenn der Dichter von der Charakteristik einer grösseren Gruppe von Personen zur Erwähnung eines einzelnen Mitgliedes übergeht. So spricht er in Tom Jones allgemein von denen, die Allworthys Gastfreundschaft geniessen, und fährt dann fort: »Among others of this kind was Dr. Blifil, a gentleman, who . . .« (Vgl. auch die Einführung von Booth, Am. I, 2, 8).

Die beliebteste Personeneinführung bei Fielding ist die durch Handlung, die dramatische, wie sie Riemann nennt. Schon allein die langen Reisen der Helden in Joseph Andrews und Tom Jones bieten die bequemste Gelegenheit zur Einführung von Personen durch Begegnung: und wirklich lernen wir so auf diesen Reisen fast alle der vielen Nebenpersonen kennen, die, ohne grosse Bedeutung für die eigentliche Handlung, das Zeitbild, das der Dichter entwirft, erweitern und dem Roman die ihm eigne „fliessende Grenze“ [1]) geben. Auch abgesehen von der durch Begegnung auf Reisen ist die dramatische Einführung bei Fielding beliebt. In Amelia z. B. werden so alle Personen im Gefängnis (Am. I, 4, 15 ff.) und Fräulein Matthews (Am. I, 4, 19) dem Leser bekannt.

Die dritte Art der Einführung ist die durch Erwähnung im Gespräch der Handelnden. Sie ist wohl in Bezug auf die Kunst des Erzählens als die vollkommenste zu betrachten, denn auf diese Weise kann, wie oft auf der Bühne, sehr wirkungsvoll der Charakter der später Auftretenden gekennzeichnet werden, ehe sie sich selbst zeigen. Wir haben schon eine gewisse undeutliche Vorstellung von der Person und erwarten mit Spannung ihr Auftreten und die Rolle, die sie spielen wird. Ausserdem erhält der Roman dadurch eine gewisse „Dimension“[2]); während wir die einen Personen deutlich vor uns handeln sehen, erkennen wir die andern nur undeutlich und verschwommen, gleichsam aus der Ferne.

1)2) Zum Ausdruck vergl. Riemann, a. a. O., K. 1, § 4.

Besonders häufig ist die Einführung durch Erwähnung in Icherzählungen; daher lernen wir die meisten Personen in Amelia auf diese Weise kennen und beurteilen: Amelia selbst (Am. II, 1, 57) und ihre Mutter (Am. II, 3, 69) und Schwester (Am. II, 6, 79), James (Am. III, 5, 127) und Bath mit seiner Schwester (Am. III, 8, 138). Dr. Harrison (Am. II, 3, 71) und Atkinson (Am. II, 6, 84). und viele andere, die später nicht persönlich auftreten. Booth charakterisiert in seiner Icherzählung die meisten Personen recht eingehend, und wenn wir nach der persönlichen Bekanntschaft mit ihnen zuweilen zu einem andern Urteil kommen, so dient das, abgesehen von den Fällen, in denen sich die betreffenden Menschen inzwischen wirklich verändert haben, in unsern Augen zur Charakteristik der Harmlosigkeit von Booth. Zur unbewussten Selbstcharakteristik der Erzähler dient auch das entgegengesetzte Urteil zweier Männer über einen dritten (J. A. II, 3, 91 ff.).

Sonst ist die Einführung durch Erwähnung bei Fielding selten, auch lässt er meistens nur den Namen der Person erwähnen ohne Andeutungen auf ihren Charakter. So werden in Joseph Andrews vor ihrem Auftreten Peter Pounce nur als der Hausmeister (J. A. I, 9, 31), Barnabas (J. A. I, 13, 48) und Trulliber (J. A. II, 13, 168) als Geistliche erwähnt. Ebenso ist es bei der Erwähnung von Debora Wilkins (T. J. I, 3, 8) im Tom Jones. Vom Charakter Jenny Jones wird schon mehr angedeutet. Man sucht nach Toms Mutter und wirft schliesslich den grössten Verdacht auf Jenny (T. J. I, 6, 18). Auch Nightingales Vater lernen wir vor seinem Auftreten in seiner Gesinnung durch Gespräche kennen (T. J. XIV, 7, 21 f.).

Im Ganzen lässt sich somit in der Technik der Personeneinführung bei Fielding ein Fortschreiten zum Künstlerischen erkennen, was aber zum grössten Teil mit seiner besser werdenden Expositionstechnik zusammenfällt.

f) Eingeschobene Briefe.

Auf den Einfluss Richardsons ist es wohl zurückzuführen, dass Fielding als erster Briefe in grösserer Menge in den erzählenden Roman eingeführt hat. Aber gerade die Fehler, an denen dessen Briefe leiden, hat er versucht zu überwinden und fast ausnahmslos mit Erfolg. Ihm entging nicht der Mangel an Wahrscheinlichkeit, ja der innere Widerspruch, der darin liegt, dass Personen sofort nach dem Erleben von erschütternden Ereignissen zur Feder greifen, um in langen, wohlgesetzten Briefen über ihr Inneres Rechenschaft zu geben. „Ein Brief," sagte später Blankenburg,[1]) der erste Deutsche, der über die Theorie des Romans geschrieben hat, „fängt sich oft sehr ruhig an, und wird immer unruhiger (ohne dass die Person ihre Stelle verändert habe), so dass wir am Ende einer Begebenheit erfahren, wodurch sie natürlich in ihren Kummer, in ihre Unruhe gestürzt worden ist: eine Situation, in welcher sie sich aber also schon befand, da sie anfing zu schreiben, und nach welcher sie also ihren Brief, weil sie eben in voller Bewegung war, ganz unruhig, ihrem Zustande gemäss, hätte anfangen müssen."

Fielding also vermeidet diesen Fehler: seine Briefe sind natürlicher. Zum grossen Teil dienen sie anderen technischen Zwecken als der Selbstcharakterisierung und der Mitteilung bewegender Begebenheiten. Wo es aber doch der Fall ist, lässt er entweder seine Personen erst zur Ruhe und Überlegung kommen, oder wo das nicht geht, teilt er den langen Brief in mehrere kleine, von denen jeder „nicht mehr eine Folge von Gemütszuständen, sondern einen einzigen darstellt",[2]) ein Mittel, das nach ihm häufig angewandt worden ist. So schreibt Tom nach seiner Verstossung seinen Abschiedsbrief an Sophia erst nachdem sich sein Schmerz etwas ausgetobt hat und er ruhiger geworden ist (T. J. VI, 12, 53 f.), und Lady Bellaston schreibt

1) Blankenburg: Versuch über den Roman. 1774, S. 521.
2) Riemann, a. a. O., K. 1, § 7, S. 106.

hintereinander mehrere kurze Briefe an Tom, im nächsten widerrufend, was sie im vorigen gesagt hat, und zeigt auf diese Weise unbewusst ihren Charakter und den Grad ihrer Leidenschaft (T. J. XIII, 9, 252f., XIV, 2, 275f.).

Aus zwei technischen Gründen hauptsächlich scheint Fielding Briefe in seine Romane eingeführt zu haben: erstens als Mittel zum Fortschreiten der Handlung, zweitens als Mitttel zur Charakterisierung.

Die Vorteile, die Briefe für den ersten Zweck bieten, liegen auf der Hand. Der Dichter kann, ohne den Schauplatz zu wechseln, ohne eine neue Person auftreten zu lassen, oder einen Zwischenfall erfinden zu müssen, ohne grosse Mühe ein erregendes Moment in die Handlung tragen, ja er kann sie gleichzeitig an zwei Orten spielen lassen. So setzt Frau Fitzpatricks Brief (Tom Jones XV, 6, 62) Western in Kenntnis vom Aufenthalt Sophias und veranlasst ihn zur Reise nach London, wo er noch gerade zur rechten Zeit ankommt, um seine Tochter vor Lord Fellamar retten zu können. Squares Brief veranlasst mit den Umschwung in der Stimmung Allworthys gegen Tom (Tom Jones XVIII, 4, 212ff.). Frau Bennets Warnungsvers (Amelia VI, 9, 97) leitet die Entlarvung des Lords ein. Der anonyme Brief (Amelia X, 2, 72ff.) bestimmt die Maskenballscene und ist für die Folge von Wichtigkeit. James Brief an Booth (Amelia XI, 9, 175) ist in doppelter Absicht geschrieben: er soll Amelia in die Hände fallen und den Schreiber bei ihr in gutes Licht setzen, dann aber auch die Forderung an Booth übermitteln. Die Pointe des Briefes liegt hier, wie in Frau Waters Brief an Tom (Tom Jones XVIII, 2, 203), in einem kurzen Nachtrag: Hier heisst es: »I shall bring pistols with me«, dort, »P. S. I would have you comfort yourself as much as possible, for Mr. Fitzpatrick is in no manner of danger; so that whatever other grievous crimes yon may have to repent of, the guilt of blood is not among the number.«

Mit dem Vorteil der eingestreuten Briefe in der eben angedeuteten Richtung verbindet sich nun der der leichteren Charakterisierung, da durch Briefe sowohl andere Personen, als auch die Schreiber selbst — und zwar gewöhnlich unbewusst — gekennzeichnet werden können. So die schon erwähnten Briefe Lady Bellastons im XIII. und XIV. Buch von Tom Jones, Squares und Thwackums Brief an Allworthy (Tom Jones XVIII, 4, 212ff.). Den Bildungsgrad der Schreiber charakterisiert sehr gut durch Ausdruck und Orthographie Wilds Liebesbrief an Fräulein Laetitia Snap (J. Wild III, 6, 126) und Honours Brief an Tom (Tom Jones XV, 10, 89).

Selbst in den bei Fielding häufig eingestreuten Erzählungen finden sich Briefe. Hier war die Unwahrscheinlichkeit zu überwinden, die darin liegt, dass die Erzähler Briefe wörtlich anführen. In Joseph Andrews gelingt dies noch recht äusserlich. Der Dichter lässt die Erzählerin versichern (II, 4, 101), sie habe die Briefe in ihrem Wortlaut behalten, was jedoch bei der Menge — es sind fünf nicht sehr kurze Briefe — wenig glaublich erscheinen muss, zumal die Erzählerin nur die Geschicke einer Fremden berichtet (J. A. II, 4, 101ff., 115; II, 6, 127, 130). Glaubhafter erscheint es schon bei dem Briefe, den Frau Fitzpatrick in der Icherzählung (Tom Jones XI, 5, 94) zitiert. »I can repeat it to you almost word for word« sagt sie, und das können wir uns bei dem Eindruck, den er auf sie gemacht haben muss, sehr wohl erklären. Die beiden Briefe in Booth Icherzählung endlich liest dieser vor und erklärt es bei dem ersten, weshalb er ihn bei sich habe: »Her sister auswered it, and I believe I have a copy of the answer in my pocket. I keep it by me as a curiosity, and you would think it more so could I shew you my Amelias letter«. He then searched his pocket-book, and finding the letter among many others, he read it in the following words«. Dies ist bei dem Inhalt des Briefes durchaus zu verstehen, ebenso bei dem zweiten, einem von Dr. Harrisons (Amelia III, 7, 129ff.; III, 10, 149ff.).

Fielding bleibt sich demnach in der Anwendungstechnik von Briefen in seinen Romanen ziemlich gleich, nur in der Motivierung der in den Icherzählungen vorkommenden wird er sorgfältiger.

g) Eingeschobene Icherzählungen.

Bei der Abhängigkeit Fieldings vom Abenteuerroman, auf die schon öfters hingewiesen wurde, ist es sehr erklärlich, dass er auch das häufige Einschieben von Icherzählungen und Geschichten in die eigentliche Handlung mit übernommen hat. Don Quijote und Gil Blas sind reichlich durchsetzt von solchen Unterbrechungen. Aber während sie dort meist aus reiner Freude an den Geschichten selbst gehäuft sind, ohne Einfluss auf den Gang der Handlung bleiben und oft ohne Rücksicht auf die Situationen und die Charaktere eingeschoben sind, zeigt sich bei Fielding das Bestreben, sie organisch aus der Handlung hervorwachsen zu lassen und ihnen Bedeutung für den weiteren Verlauf der Erzählung zu geben.

Zunächst versucht er eine bessere Motivierung für den Beginn der Geschichten. Nicht weil sie sich zufällig treffen und der Dichter grade nichts Besseres zu tun weiss, beginnen seine Personen mit einer Erzählung, sondern weil sie von bestimmten Gedanken bewegt werden, gewisse Absichten damit verbinden. Erst nachdem Adams und Wilson sich längere Zeit unterhalten haben, und gemütlich bei Pfeife und Bier sitzen, wird Adams aufgefordert, die Seltsamkeiten ihrer Reise, die er im Gespräch erwähnt hatte, näher zu erzählen (J. A. III, 2, 45), und in der Tat konnte der Aufzug, in dem Adams mit Joseph und Fanny erschien, berechtigte Neugierde erregen. Als Gegenhöflichkeit soll Wilson nun erzählen (III, 3, 46ff.) und auch das erscheint begründet, da Adams sich mit Recht wundern musste, in einem Bauernhause einen Mann mit solchem Interesse für Literatur zu finden. Der Bettler (J. Andrews IV, 12, 194) erzählt, weil er jetzt weiss, wer Fanny ist, und das Geheim-

nis ihrer Geburt aufklären kann. Auch Tom ist zu verstehen, wenn er begierig ist, die Gründe zu erfahren, die den Mann vom Berge zu so sonderbarer Lebensweise gebracht haben (T. J. VIII, 10, 205). Natürlich ist auch das Motiv der Icherzählung von Frau Fitzpatrick in Tom Jones (XI, 4, 87) und von Fräulein Matthews (Amelia I, 6, 29) und Booth (Amelia II, 1, 57ff.). Frau Fitzpatrik und ihre Verwandte Sophia treffen sich unter ungewöhnlichen Verhältnissen auf der Reise nach London, Booth und Fräulein Matthews finden sich im Gefängnis wieder. Hier würde es geradezu unnatürlich erscheinen, wenn sie sich nicht erzählen wollten, auf welche Weise sie dahin gekommen sind. Unvermeidlich ist auch die Icherzählung von Frau Bennet in Amelia; nach dem Warnungsbrief, als dessen Verfasserin sie erkannt ist, muss sie sich näher erklären; dass sie dabei so weit ausholt, erklärt und entschuldigt der Dichter noch besonders aus ihrer Absicht, die sie damit verbindet (Amelia VII, 1, 106). Oberflächlich ist die Anknüpfung der Leonora-Erzählung in Joseph Andrews. Als man im Postwagen an einem Landhause vorbeikommt, wird die Neugierde der Insassen durch den Ausruf einer Mitreisenden geweckt: »Yonder lives the unfortunate Leonora, if one can justly call a woman unfortunate whom we must own at the same time guilty and the author of her own calamity« (J. A. II, 3, 97), woraufhin die Erzählung erbeten wird. Auch der Anknüpfung der Geschichte, die Adams kleiner Sohn vorlesen muss, um seine Lesefertigkeit zu zeigen, sieht man noch recht deutlich das Interesse an, das der Autor an der Geschichte selbst hat (J. A. IV, 9, 182).

Die Bedeutung der Erzählungen für den Gang der Handlung nun ist verschieden. Für die Leonora-Erzählung und die von Adams Sohn vorgelesene Geschichte in Joseph Andrews, dann aber auch für die lange Episode vom Mann vom Berge in Tom Jones lässt sich eine innere Rechtfertigung kaum ungezwungen erkennen. Andere dagegen sind von unmittelbarer Bedeutungfür die Haupthandlung. So wird erst

durch Wilsons Erzählung in Joseph Andrews die spätere Erkennung des Helden als sein Sohn möglich: Adams sieht das erwähnte Mal bei Joseph. In Jonathan Wild gibt Frau Heartfrees Erzählung einen Teil der Haupthandlung; in Tom Jones Frau Millers Bericht und in Amelia die Icherzählung von Booth und Fräulein Matthews Teile der Exposition. Frau Bennets Erzählung entlarvt den Lord. Als Mittel der Charakteristik endlich erscheinen in Tom Jones die Erzählung des Quäkers (VII, 10, 110f.) und die von Partridge (VIII, 11, 214). Dort wird die Schwatzhaftigkeit und Neugier des Erzählers gekennzeichnet, der trotz der ablehnenden Haltung Toms erzählt, hier der Bildungsgrad und die Gespensterfurcht des Schulmeisters, der mit seiner pointelosen Geschichte vor lauter Abschweifungen nicht zu Ende kommen kann.

Typisch ist bei Fielding der Anfang der Icherzählung mit der Geburt und dem Vater. So beginnt Wilson (Joseph Andrews III, 3, 46): »Sir, I am descended of a good family, and was born a gentleman«; der Mann vom Berge sagt: »I was born in a village of Somersetshire, called Mark, in the year 1657. My father was one of those whom they call gentlemen farmers.« Frau Miller sagt (T. J. XIV, 5, 6): »You must know, sir, though I am now reduced to get my living by letting lodgings, I was born and bred a gentlewoman. My father was an officer of the army, and died in a considerable rank . . .«; und Frau Bennet (Amelia VII, 2, 106): »I was the younger of two daughters of a clergyman in Essex.«

Um besonders längere Erzählungen nicht zu eintönig werden zu lassen und den Zusammenhang mit der Haupterzählung zu wahren, liebt es Fielding, sie durch Bemerkungen der Zuhörer unterbrechen zu lassen oder sogar kleine Handlungen einzuschieben. So wird in Joseph Andrews die Erzählerin der Leonorageschichte durch häufige Fragen und durch einen Aufenthalt im Gasthaus unterbrochen, wo die Prügelszene offenbar als Kontrast zur

ruhigen Erzählung eingeschoben ist (J. A. II, 5, 116ff.). In Wilsons Geschichte werden die Fragen Adams gleichzeitig zu dessen Charakteristik benützt. Das Vorlesen der Geschichte von Adams Sohn wird durch die Aussprachekorrekturen des Pfarrers unterbrochen. Frau Heartfrees Icherzählung unterbricht der Lärm im Hause. In Tom Jones wird die lange Icherzählung des Mannes vom Berge durch die komischen Bemerkungen von Partridge und durch dessen kleine Geschichte belebt und mit der Situation immer wieder verbunden. Ähnliche Mittel sind in den Erzählungen in Amelia angewandt, und besonders die langen Geschichten von Booth und Fräulein Matthews aufs engste auf diese Weise mit der Haupthandlung verbunden.

Unnatürlich ist in allen Erzählungen der Gebrauch der direkten Rede, denn es ist nicht anzunehmen, dass der Erzähler die verschiedenen Gespräche wirklich wörtlich behalten hat, wie er uns glauben machen will. Fielding verwendet öfter direkte Rede in den Erzählungen, aber er sucht die innere Unwahrscheinlichkeit dadurch zu mildern, dass er die Erzähler versichern lässt, dass sie sich zufällig ganz genau der Worte erinnerten. Bei der Leonorageschichte, die doch von einer unbeteiligten Person erzählt wird, ist dies Mittel von besonders geringer Überzeugungskraft, besonders da es hier nur in Bezug auf die eingeschobenen Briefe gebraucht wird. Sparsam ist die direkte Rede in Wilsons Erzählung angewandt; nur gegen den Schluss seiner Geschichte, wo er von seiner Verlobung und Heirat spricht, wird sie etwas häufiger. Auch Frau Heartfrees Bericht über ihre unfreiwillige Reise ist in dieser Hinsicht natürlicher, ebenso die Icherzählung des Mannes vom Berge. Frau Fitzpatrick sagt zwar (T. J. XI, 4, 92) »(I assure you I repeat his words)« und rechtfertigt sich, wie früher schon erwähnt wurde, in Bezug auf den Wortlaut des Briefes (XI, 5, 94), aber sie gebraucht doch sonst noch häufig direkte Rede, wo es nicht natürlich erscheint. In Amelia kommen diese Entschuldigungen sowohl in Fräulein

Matthews wie in Frau Bennets Icherzählung vor, nirgends aber sind sie mit solchem Nachdruck betont und so geschickt angebracht wie in der Erzählung von Booth. So heisst es z. B. (Amelia II, 4, 72): »The doctor conducted me into his study, and then, desiring me to sit down, began, as near as I can remember, in these words, or at least to this purpose«; — oder an einer andern Stelle (III, 1, 104): »I will indulge you then«, cries Booth, »as far as is in my power. Indeed, I believe I am able te recollect much the greatest part; for the impression is never to be effaced from my memory«; oder (III, 8, 138f.): »I believe, madam, I repeat her very words; for I am very apt to remember what she says«. Fielding belebt also die Erzählung durch direkte Rede, lässt aber den Erzähler besonders versichern, dass es ihm vor allem auf die Richtung des wiederholten Gespräches, nicht auf jedes einzelne Wort ankomme, wenn er auch glaube, dass er meistens auch diese getreu wiedergebe.

Im Ganzen ist demnach ein Fortschritt in Fieldings Technik der eingestreuten Icherzählungen unverkennbar; er motiviert den Beginn der Erzählungen besser, arbeitet sie tiefer in die Haupthandlung hinein und vermeidet Unwahrscheinlichkeiten sorgfältiger.

h) Hervortreten des Dichters.

Dem Romandichter bieten sich zwei Wege, sagt Spielhagen,[1]) auf denen er sein Ziel, die „epische Totalität" erstrebt: der eine ist, dass er Gestalten über Gestalten vorführt, Ereignisse auf Ereignisse häuft, der andere, dass er in die Lücken seiner Erzählung Reflexionen einschiebt, „um dem endlichen Faktum womöglich eine unendliche Bedeutung zu geben". Den ersten Weg hat Fielding, wie wir schon sahen, in allen seinen Romanen, besonders aber in Tom Jones, mit Erfolg betreten, aber auch den zweiten ist er, wie schon öfter angedeutet wurde, gegangen.

1) Vergl. Spielhagen, a. a. O., S. 67.

Hierbei nun zeigt sich die Eigenart Fieldings darin, dass er im allgemeinen nicht seinen Personen diese Reflexionen in den Mund legt, sondern sie selbst als Dichter anstellt. Nun liegt dies ja zum Teil in der humoristischen Absicht begründet, die er damit verbindet, und Sterne ist ihm darin gefolgt und hat ihn in Wirkung und Anwendung übertroffen, aber zum grössten Teil ist diese Absicht nicht zu erkennen.

In den Icherzählungen natürlich sprechen die Erzähler auch die allgemeinen Betrachtungen aus, sonst aber tut er es, wie gesagt, selbst und verbindet häufig damit eine persönliche Bemerkung oder eine Anrede an den Leser. Dass derart angebrachte Reflexionen den ruhigen Gang der Erzählung sehr störend unterbrechen, weil sie den Leser jedesmal aus der Illusion reissen, ist umso natürlicher, als sie gewöhnlich nicht kurz sind und im Neben- oder Nachsatz stehen, sondern meist mehrere Sätze umfassen, ja oft kleine Abhandlungen für sich bilden. Es wurde schon bei den Einsätzen darauf hingewiesen, dass Fielding gern allgemeine Betrachtungen an den Kapitelanfang stellt; hier muss nun hinzugefügt werden, dass diese Reflexionen sich auch häufig im Kapitelinnern finden. Als typische Beispiele für die Verknüpfung derartiger Reflexionen mit der Erzählung führe ich folgende Stellen an: J. W. III, 9, 137: »Circumstances of great improbability often escape men who devour a story with greedy ears; the reader, therefore, cannot wonder that Heartfree, whose . . .« usw. T. J. II, 3, 58: »But it is with jealousy as with the gout: when such distempers are in the blood, there is never any security against their breaking out; and that often on the slightest occasions, and when least suspected.

Thus it happened to Mrs. Partridge . . .« usw. T. J. IV, 12, 186: »In the affair of love, which, out of strict conformity with the Stoic philosophy, we shall here treat as a disease, this proneness to relapse is no less conspicuous. Thus it happened to poor Sophia«; — T. J. V, 5, 219: »The

extremes of grief and joy have been remarked to produce very similar effects; and when either of these rushes on us by surprize, is it apt to create such a total perturbation and confusion, that we are often thereby deprived of the use of all our faculties. It cannot therefore be wondered at that the unexpected sight of Mr. Jones should . . .

Vergl. ferner J. A. II, 15, 11; J. W. III, 1, 106, III, 4, 118; T. J. I, 3, 47, IV, 5, 150, V, 6, 230, VIII, 5, 171, XI, 9, 122, XII, 2, 138.

Zuweilen unterbricht der Autor sogar die Darstellung mit einer kleinen Geschichte, um etwas Behauptetes durch ein anderes Beispiel zu veranschaulichen oder zu stützen; vergl. als Beispiel: J. A. I, 9, 33; T. J. XI, 9, 115; Amelia I, 5, 25. Oder er redet Liebe und Eitelkeit z. B. an und beklagt sich bei ihnen über ihre Wirkung auf die Menschen; so heisst es z. B.: J. A. I, 7, 23:

»O Love, what monstrous tricks dost thou play with thy votaries of booth sexes! How dost thou deceive them, and make them deceive themselves! Their follies are thy delight! Their sighs make thee laugh and their pangs are they merriment!«

und J. A. I, 15, 61:

»O Vanity! how little is thy force acknowledged, or thy operations discerned! How wantonly . . .« usw.

Von den vielen Gelegenheiten, bei denen Fielding sonst, abgesehen von Reflexionen, in seinen Werken persönlich hervortritt, greife ich nur die hauptsächlichsten heraus, die sich nach bestimmten Gesichtspunkten ordnen lassen.

Zunächst bedient er sich des sehr beliebten Mittels, den Geschichten dadurch grössere Glaubwürdigkeit zu verschaffen, dass er sich nicht als Dichter, sondern nur als Herausgeber gefundener Aufzeichnungen hinstellt, eines Mittels, das bei ihm vielleicht in Zusammenhang mit der antiquarischen Neigung seiner Zeit zu bringen ist, dessen sich aber die Romanschriftsteller bis auf den heutigen Tag

gern bedienen. Ausführlich erzählt er in der Vorrede zu seiner Schrift: A Journey from This World to the Next, wie er durch Zufall bei einem Schreibwarenhändler zu der Handschrift folgender Geschichte gekommen sei. Da dieses Manuskript, wie er sagt, nur unvollständig erhalten war, besteht auch seine Erzählung nur aus einigen Kapiteln. In seinen Romanen wird er nicht so deutlich, aber auch hier versichert er hin und wieder in Zwischenbemerkungen, dass er gezwungen sei, so zu erzählen, wie es ihm überliefert wäre. Er betont hier also besonders, was Vischer[1]) „eine stillschweigende Konvention zwischen ihm [dem Dichter] und dem Leser“ nennt.

So versichert er z. B., er habe trotz eifriger Nachforschungen etwas von der Geschichte nicht erfahren können, er wäre der Sache nicht sicher, oder es wäre etwas verloren gegangen (J. Andr. I, 2, 4; I, 15, 60; IV, 5, 153; J. Wild I, 3, 9; IV, 10, 198; IV, 12, 208; IV, 13, 215; IV, 14, 216; T. Jones I, 3, 7; IX, 7, 14; IX, 7, 17); oder er habe ein Gespräch, ein Ereignis von den betreffenden handelnden Personen selbst erfahren (J. Andr. I, 16, 64; II, 15, 9; III, 7, 97; Amelia XII, 9, 235). In Jonathan Wild treibt er diese Fiktion sogar einmal so weit, dass er ein Gespräch des Helden mit seinem Geistlichen mitteilt, in dem mehrere Stellen ausgelassen sind, wozu er die Anmerkung macht: »This part was so blotted that it was illegible« (IV, 13, 209). Mit dieser Auffassung des Autors als Herausgeber und nicht als Schöpfer hängt er auch zusammen, wenn Fielding sich mitunter stellt, als müsse er aus dem Verhalten seiner Personen die Motive erforschen, nach denen sie gehandelt haben könnten (J. Andr. IV, 1, 140; J. Wild II, 11, 96; III, 7, 130; T. Jones III, 3, 103; VI, 7, 31; X, 9, 65; XI, 8, 113; XIV, 5, 10; Amelia VII, 1, 106).

Ebenso störend und dabei völlig überflüssig erscheint das Hervortreten des Dichters durch Bemerkungen, in denen

1) Vischer, a. a. O., § 897 S. 1306.

er sein Vorgehen in der Erzählung rechtfertigt, oder den Leser auf bestimmte Dinge aufmerksam macht. Spielhagen[1]) beurteilt diese Eigenart von Dichtern treffend, wenn er sagt: „Denn das ist das Charakteristische aller dieser diskreten und indiskreten Mitteilungen des Autors hinter dem Rücken seiner Personen in das Ohr des Publikums, dass sie — wie sie aus ästhetischen Gründen nicht geduldet werden können — so auch praktisch sich meistens als unnötig erweisen.“ Prüfen wir Fieldings Zwischenbemerkungen, soweit sie nicht in humoristischer Absicht ihre Berechtigung haben, daraufhin, so ergibt sich fast immer die Wahrheit dieser Behauptung, denn gewöhnlich genügt der Verlauf der Handlung selbst vollständig, den Leser zu unterrichten. Jedoch findet sich diese uns primitiv erscheinende Technik noch bei Romanschriftstellern des XIX. Jahrhunderts.

Zunächst sucht Fielding mit einer Redensart fast immer den Übergang seiner Erzählung von einer Person zur andern zu begründen. Es sei Zeit, sich umzusehen. Der Leser sei gewiss neugierig zu erfahren und anderes mehr. Vergl. als Beispiel J. Andr. I, 6, 17; I, 9, 33; II, 2, 89; II, 7, 132; J. Wild II, 13, 104; IV, 15, 225; T. Jones IV, 12, 183; Amelia VIII, 2, 171. Dann kündigt er häufig an, was der Leser im nächsten Kapitel finden werde; z. B. J. Andr. I, 7, 20; J. Wild IV, 15, 220; T. Jones I, 6, 21; Amel. VII, 8, 153, XII, 1, 83. Oder er versichert, etwas übergehen, unterbrechen, einschieben zu müssen, so z. B. J. Andr. I, 7, 21; III, 10, 118; J. Wild I, 10, 35; II, 3, 69; II, 8, 86; II, 11, 97; III, 3, 113; T. Jones II, 6, 76; X, 6, 48; I, 9, 33; Amel. I, 6, 29; IV, 4, 193; V, 3, 18; V, 4, 20; XI, 5, 156. Es wäre gute Gelegenheit, näher auf etwas einzugehen: J. Andr. II, 1, 65; T. Jones I, 2, 6; I, 9, 32; es ginge über seine Kraft, etwas zu beschreiben: T. Jones IV, 14, 198; Amel. IV, 1, 169; VIII, 2, 173. Dann wieder erinnert er an womöglich Vergessenes: J. Andr. II, 5, 124; IV, 15, 213; T. Jones XVIII,

1) Spielhagen, a. a. O., S. 94.

2, 202; Amelia XI, 3, 148; macht ihn besonders aufmerksam auf Feinheiten in der Darstellung: J. Andr. I, 7, 20; T. Jones II, 9, 90; auf konsequente Durchführung der Charaktere, oder erklärt das Verhalten seiner Personen näher: J. Andr. I, 15, 60; II, 13, 161; J. Wild I, 6, 22; II, 8, 88; III, 10, 141; T. Jones I, 5, 16; II, 9, 91; Amelia I, 6, 29; IV, 2, 181; ja er ruft sogar zuweilen, besonders vor überraschenden Mitteilungen, den Leser an; so heisst es z. B. J. A. II, 2, 85, als der Autor von einem Ereignis erzählt, das Adams bewog, mit Joseph in sein Dorf zurückzukehren: »This accident was, that those sermons, which the parson was travelling to London to publish, were, O my good reader! left behind«. Vergl. dazu ferner: J. A. II, 12, 160, III, 12, 126; T. J. I, 4, 12, XII, 4, 146. Schliesslich übernimmt der Dichter für seine Personen die Beobachtung, wenn diese nicht in der Lage sind, selbst zu beobachten, z. B. T. J. V, 6, 231: »A bystander would have discovered sufficent marks of confusion in the countenance of each« (vgl. ferner: Amelia IV, 5, 194, VIII, 7, 198). Nach dem bisher Besprochenen wird es als erklärlich erscheinen, dass Fielding von seinen Personen häufig in Ausdrücken wie: »our hero«, »our travellers« ect. spricht.

Eine andere Art seines persönlichen Hervortretens, die allerdings in der Menge der bisher besprochenen Fälle zurücktritt, ist die, seine Kenntnisse durch Anspielungen auf historische Tatsachen zu zeigen, oder auf Autoren der Vergangenheit und Gegenwart hinzuweisen; vgl. hierzu: J. Andr. II, 2, 87; II, 9, 141; IV, 16, 216; J. Wild I, 2, 4 f; I, 7, 25, III, 7, 129; IV, 2, 162; T. Jones III, 2, 98; IX, 2, 259; XI, 8, 119; XI, 9, 126; XIII, 9, 250; XV, 6, 61; XVII, 2, 157; XVIII, 3, 212; Amelia V, 2, 12; XII, 7, 219. Hierher gehören auch lyrische Einlagen, die er häufig als kurze Zitate zur Bestätigung oder Veranschaulichung von etwas Gesagtem anführt; als Beispiele vergl.: J. Wild I, 3, 8; I, 9, 32; II, 12, 99; III, 11, 145; IV, 1, 160; IV, 12, 207; T. Jones I, 1, 3; II, 1, 52; II, 3, 60; II, 8, 87; VII, 1, 66f.; XV, 3, 49;

XV, 10, 87; XV, 10, 89; Amelia I, 2, 5; I, 3, 14; IV, 2, 180; IV, 5, 195.

Das Hervortreten Fieldings in seinen Werken erschöpfend darzustellen, ist, wie bereits angedeutet wurde, auf beschränktem Raum wegen der Mannigfaltigkeit der Arten nicht ausführbar. Die angeführten Fälle mögen genügen, um zu zeigen, dass unser Dichter auf Schritt und Tritt neben seinen Gestalten erscheint und so stets Fühlung mit dem Leser behält. In Amelia tritt Filding im Vergleich zu seinen andern Romanen etwas mehr zurück.

2. Mittel der Charakteristik.

Nach der Einführung und Personenbeschreibung von Sophia fährt der Dichter fort (T. Jones IV, 2, 140): »But as there are no perfections of the mind which do not discover themselves in that perfect intimacy to which we intend to introduce our reader with this charming young creature, so it is needless to mention them here: nay, it is a kind of tacit affront to our reader's understanding, and may also rob him of that pleasure which he will receive in forming his own judgement of her charakter«. Fielding will also die einzelnen Charakterzüge seiner Personen nicht in einfacher Aufzählung hervorheben, weil er dies für eine Beleidigung des Lesers hält, den er damit um das Vergnügen bringen würde, aus den Handlungen der Personen ihren Charakter selbst zu erkennen. Vergleichen wir nun mit diesem Ausdruck Fieldings seine Technik der Charakteristik allgemein, so ergibt sich, dass Theorie und Praxis bei ihm nicht völlig übereinstimmen, denn wir finden in seinen Werken noch öfters ausführliche Charaktergemälde, d. h. kunstlose Aufzählung der Charaktereigenschaften seiner Personen, neben der Charakterzeichnung, d. h. der Selbst-Charakterisierung der Personen durch ihre eigenen Taten und Worte.

a) Charaktergemälde.

Bald nach dem ersten Auftreten der Personen, oft unmittelbar darauf, gibt Fieldig häufig neben der Beschreibung ihres Äusseren auch die des Charakters. In Joseph Andrews z. B. wird Adams in dem seinem Auftreten folgenden Kapitel durch Bericht des Autors genau charakterisiert (I, 3, 6f.), ebenso die Magd Betty (I, 18, 78f.), der Landedelmann und seine Freunde (III, 7, 95ff.). In Jonathan Wild wird ein Charaktergemälde von Heartfree und seiner Frau (II, 1, 56f.) und von Fireblood (III, 4, 116f.) entworfen, in Tom Jones vom Philosophen Square (III, 3, 103f.) und vom Schulmeister Partridge (II, 3, 56f.). Häufig beginnt der Autor diese Gemälde mit der Bemerkung, dass es gut wäre, den Leser etwas mit dem Charakter dieser Person bekannt zu machen, da sie eine Rolle in der Geschichte spielen werde; vergl. J. Andr. III, 7, 95; J. Wild II, 1, 56; III, 4, 116; T. Jones III, 3, 103; XIII, 5, 229. Typisch sind für diese Beschreibungen die Anfänge mit dem Namen der Person; vergl. dazu J. Andr. I, 3, 6; I, 8, 78; IV, 9, 180; J. Wild II, 1, 56; III, 4, 116; T. Jones III, 3, 103.

Dass Fielding jedoch von dieser einfachen Art der Charakterisierung durch kunstlose Aufzählung der Eigenschaften nicht befriedigt wurde, zeigt die im Verhältnis zur Menge der Personen sparsame Verwendung, die schliesslich in Amelia ganz aufhört, und der oben angeführte Satz, der in wenig veränderter Form noch einmal nach der Einführung des Barbiers (T. Jones VIII, 4, 165) vorkommt.

Am häufigsten charakterisiert nun unser Dichter in der Weise, dass er sich beim Auftreten seiner Personen mit kurzen Bemerkungen begnügt, sie uns dann behandelnd zeigt und bei den verschiedensten Gelegenheiten diese oder jene Seite ihres Charakters hervorhebt. Er zerschlägt mit andern Worten das zusammenhängende Charaktergemälde und setzt es für das Auge des Lesers nach und

nach bei passender Gelegenheit wieder zusammen, indem er die Taten der Personen aus ihrem Charakter erklärt.

An der Charakteristik von Allworthy will ich das Gesagte ausführlich erläutern: Bei seinem ersten Auftreten sagt Fielding nur: er besass »a sound constitution, a solid understanding, and a benevolent heart« (I, 2, 4). Ein Kapitel später heisst es von ihm, als er von seiner Reise zurückgekehrt ist und sich zur Ruhe begeben will: »Here, having spent some minutes on his knees — a custom which he never broke through on any account — he . . .« (I, 3, 8); dann nach einer Unterredung mit Jenny Jones: »But as to his power, he never used it; and as to his benevolence, he exerted so much, that he had thereby disobliged all his neighbours« (I, 9, 31). Dann folgt, um den Aufenthalt Blifils zu erklären, ein kurzer Bericht über Allworthys Freigibigkeit, dem die Worte folgen: »Such a person as this [Blifil] was certain to find a welcome at Mr. Allworthy's table, to whome misfortunes were ever a recommendation, when they were derived from the folly or villany of others, and not of the unfortunate person himself« (I, 10, 33). Um zu erklären, wie es kam, dass Allworthy allein nichts von dem allen bekannten Gerücht über Toms Vater wusste, berichtet der Autor über dessen Barmherzigkeit und Abneigung gegen Klatsch (II, 6, 73). Weiter heisst es beim Verhör von Partridge und seiner Frau: »Mr. Allworthy, whose natural love of justice, joined to his coolness of temper, made him always a most patient magistrate in hearing all the witnesses which an accused person could produce in his defence, agreed —« (II, 6, 77). Seine Härte gegen die Bitten des Schulmeisters wird erklärt: »These solicitations were nevertheless unsuccesful: for though Mr. Allworthy did not think, with some late writers, that mercy consists only in punishing offenders; yet . . . In a word, he never pardoned because the offender himself, or his friends, were unwilling that he should be punished« (II, 6, 79). In dieser Weise geht die Charakteristik weiter. So wird seine Gewissenhaftigkeit

gekennzeichnet mit den Worten: »He was therefore no sooner discharged out of the custody of physic, but he thought (as was usual with him on all occasions, both the highest and the lowest) of fulfilling his engagement« (VI, 3, 12); seine Gerechtigkeitsliebe mit den Worten: »It was Mr. Allworthy's custom never to punish any one, not even to turn away a servant, in a passion« (VI, 11, 49). Der Dichter führt also die einzelnen Taten seiner Personen nicht einfach vor und überlässt dem Leser den Rückschluss auf ihre Charaktere, sondern er leitet sie durch Hinweise auf den Charakter ein, oder erklärt sie noch nachträglich aus ihm, oft mit der Begründung, damit der Leser sich nicht über einen scheinbaren Widerspruch wundern möge. Auf diese Weise werden die meisten Personen bei Fielding charakterisiert. Zur Erläuterung diene der Hinweis auf folgende Stellen:

J. Andr. I, 4, 12 Anm.; I, 15, 60; II, 13, 161; J. Wild I, 6, 22f.; II, 1, 58; II, 8, 88; III, 9, 137; III, 10, 141; T. Jones I, 3 9f.; I, 4, 13; I, 5, 15f.; I, 13, 50; II, 9, 91; III, 5, 115; III, 6, 119; III, 10, 131; V, 3, 210, V, 5, 219; VI, 11, 51; VII, 4, 81; VII, 9, 103f.; X, 8, 57; XI, 2, 80; XII, 2, 138; XII, 8, 169; XVIII, 12, 269; Amel. IV, 2, 181; IV, 6, 208; V, 6, 30; VI, 1, 57; VI, 2, 60; VII, 1, 106; VIII, 1, 168; VIII, 2, 206; VIII, 9, 207f.; XI, 4, 155; XII, 1, 180; XII, 5, 210.

Nun wird zwar nicht jede einzelne Handlung vom Dichter derart kommentiert, und die nebenher laufende eigentliche Charakterzeichnung durch eigne Tat und eignes Wort der Personen macht solche Erklärungen durchaus überflüssig, aber in den meisten wichtigeren Fällen tut es Fielding doch.

b) Charakterzeichnung.

Eine zweite Art der Charakterisierung ist die allein durch Handlung und Gespräch der Personen ohne jede persönliche Bemerkung des Autors, die sogenannte Charakterzeichnung. Fielding weist selbst auf sie hin, wenn

er nach der Einführung Toms und Blifils sagt: »An incident which happened about this time will set the characters of these two lads more fairly before the discerning reader than is in the power of the longest dissertation« (T. Jones III, 2, 97).

Aber nur für unbedeutende Nebenpersonen verwendet der Dichter diese Charakteristik konsequent. Es macht den Eindruck, als ob Fielding seinen Lesern eine richtige Charakterbeurteilung noch nicht zutraut, vielleicht infolge der Richardsonschen Romane, sondern ihm bei jeder einigermassen wichtigen Gelegenheit glaubt zu Hilfe kommen zu müssen, und nur da es wagt, ihn allein urteilen zu lassen, wo eine möglicherweise falsche Auffassung, ein Missverstehen seiner Absicht, ohne Bedeutung für das Ganze bleibt. Und doch finden sich grade hier einige der gelungensten Charakteristiken; gerade hier zeigt sich oft überraschend deutlich die scharfe Beobachtung des Dichters und seine Fähigkeit, mit wenigen Strichen plastisch zu zeichnen. Hierher gehört z. B. in Joseph Andrews die lebendige Scene im Postwagen (J. Andr. I, 12, 41 ff.), in der die Insassen sich aus den verschiedensten Gründen weigern, den halbtoten, nackten Joseph aufzunehmen und ihm einen ihrer unbenutzt liegenden Mäntel zu borgen, eine Szene, die mit den Worten schliesst: »and it is more than probable poor Joseph, who obstinately adhered to his modest resolution, must have perished, unless the postillion (a lad who hath been since transported for robbing a hen-roost) had voluntarily stript off a greatcoat, his only garment, at the same time swearing a great oath (for which he was rebuked by the passengers), »that he would rather ride in his shirt all his life than suffer a fellow-creature to lie in so miserable a condition«. Als weitere Beispiele vergleiche hierzu die Charakteristik des Geistlichen in Joseph Andrews I, 13 und in Jonathan Wild IV, 13; ferner im Tom Jones die Familienszene bei Seegrims (IV, 9), die besonders

charakteristisch für die Mutter ist, dann die Zeichnung der Leute in der Küche (XI, 7).

Im Allgemeinen verwendet Fielding gern Kontrastfiguren, d. h. Personen, deren Charaktereigenschaften im Gegensatz zu denen des Hauptheldeu stehen, diesen dadurch also in helleres Licht rücken. So stehen in Joseph Andrews die Geistlichen Barnabas und Toulliber mit ihrem Scheinchristentum dem Pfarrer Adams gegenüber, in Jonathan Wild Heartfree dem Helden. In Tom Jones dient erstens Blifil, zweitens nach Cervantes Vorbild Partridge besonders zur Charakteristik des Helden. Die beiden Erzieher Square und Thwackum werden sich gegenübergestellt. Als Kontrastfigur zu Sophia dient zunächst ihre Zofe Honour, später Frau Fitzpatrick und Lady Bellaston. In Amelia wird Booth durch Trent und James in helleres Licht gesetzt und Amelia durch Fräulein Matthews und Frau Ellison.

c) Charakterentwicklung.

Von der Schilderung fertiger Charaktere in ihren Handlungen in bestimmten Situationen geht Fielding — und das ist eins seiner Hauptverdienste um den Roman —, wie ich zeigte, zur Darstellung von Charakterentwicklungen über. In Joseph Andrews kann, von einer derartigen Entwicklung noch nicht die Rede sein, da die Handlung selbst keine grossen Veränderungen im Wesen des Helden hervorruft. In Jonathan Wild finden sich die Anfänge von einer Charakterentwicklung, jedoch wird hier die klare Darstellung durch die Satire des Romans getrübt. Zwar begegnet uns schon im Joseph Andrews das Problem der Charakterentwicklung in der Leonoraerzählung und der Icherzählung Wilsons mit der darauf folgenden Unterhaltung Adams mit Joseph über den Einfluss der Schulerziehung, aber diese Fragen werden nur gestreift, sie bleiben Episoden. Erst im Tom Jones ist die Charakterentwicklung der Hauptgegenstand des Romans, der noch in verschiedenen Icherzählungen und in Amelia variiert wird.

Unter den verschiedenen Lebenserfahrungen, die grösseren Einfluss auf die Charakterbildung haben, steht für unsern Dichter als die wichtigste der Einfluss der Liebe da, eine Auffassung, die seit Fielding bis in die meisten Romane unserer Zeit unverändert geblieben ist.[1])

In Joseph Andrews erzählt Wilson in seiner Lebensgeschichte, dass die Liebe zu seiner späteren Frau ihn völlig umgewandelt und für immer aus seinem moralischen Elend gerettet habe; in der Leonoraerzählung bringt die Liebe zweimal eine völlige Umwälzung in Horatios Wesen hervor. Tom Jones wird durch seine Liebe zu Sophia zwar nicht mit einem Male völlig verändert, aber trotz aller Rückfälle unaufhaltsam durch sie gereift. Die erwachende Liebe lässt ihn den Verkehr mit Molly aufgeben. Seine Hoffnungslosigkeit bringt ihn zu dem Entschluss, zur See zu gehen. Infolge seines Leichtsinnes und der Versuchung verrät er Sophia durch seinen Verkehr mit Frau Waters und Ballaston, aber wieder bringt ihn die Liebe auf den rechten Weg, den er nun nicht mehr verlässt; er widersteht charakterfest allen folgenden noch so verlockenden Versuchungen. Auch in Sophias Wesen bringt die Liebe grosse Veränderungen hervor. Sie wird ihrem geliebten Vater und ihrer energischen Tante gegenüber standhaft. Ihrer Liebe wegen lässt sie sich einsperren, ja sie entflieht und erduldet alle Misshandlungen ihres Vaters. Ebenso in Frau Fitzpatricks und Frau Millers Icherzählung spielt die Liebe eine grosse Rolle. In Amelia erfahren wir mehrfach von ihrem charakterbildenden Einfluss. So wird Booth durch die Liebe zu seiner Frau schliesslich dazu gebracht, seinem leichtsinnigen Leben zu entsagen. Am schärfsten ist der Einfluss der Liebe im Leben von Fräulein Matthews gekennzeichnet. Von scheinbar unbedeutenden Kleinigkeiten an, nämlich dass sie unter dem

1) Vergl. hierzu Vischer, a. a. O., § 880 S. 1308. „Hier tritt nun die grosse Bedeutung der Liebe ein. Die ganze moderne Welt erkennt in ihr ein Hauptmoment in der Ergänzung und Reifung der Persönlichkeit."

Einfluss der Liebe der ihr früher gleichgültigen Musik Interesse abgewinnt und ihr vorher vernachlässigtes Klavierspiel ehrgeizig betreibt, verändert die Liebe sie schliesslich völlig. Sie kann ihren Vater verlassen, um ihrem Verführer als Geliebte zu folgen, da sie glaubt, dass er verheiratet ist. Als sie aber seinen Betrug erkennt, wird sie zur Mörderin.

Im Allgemeinen muss anerkannt werden, dass Fielding mit besonderer Sorgfalt jede Charakteränderung oder auch nur Sinnesänderung seiner Personen motiviert. Unerklärlich schneller Wechsel findet sich bei ihnen nicht, und wo es vielleicht so scheinen könnte, kommt der Dichter gleich selbst wieder mit seinen Erklärungen und Belehrungen dem Leser zu Hilfe (J. A. I, 15, 60, II, 13, 161, J. W. I, 6, 22, II, 8, 88, T. J. I, 5, 16, II, 9, 91, Am. I, 6, 29, IV, 2, 181). Gelegentlich der plötzlichen Sinnesänderung Allworthys gegen Tom kennzeichnet Fielding selbst seine Stellung in dieser Hinsicht seinen Vorgängern gegenüber, wenn er sagt (Tom Jones XVIII, 3, 212): »Revolutions of this kind, it is true, do frequently occur in histories and dramatic writers, for no other reason than because the history or play draws to a conclusion, and are justified by authority of authors; yet, though we insist upon as much authority as any author whatever, we shall use this power very sparnigly, and never but when we are driven to it by necessity, which we do not at present foresee will happen in this work.«

Die Charakterisierungstechnik ist bei Fielding also nicht einheitlich. Neben kunstlosen Charaktergemälden, die allerdings mit den Werken seltener werden, stehen vollkommene Charakterzeichnungen durch Wort und Tat der Personen allein, wie wir sie heute nicht besser vom epischen Dichter verlangen können.

d) Personenbeschreibung.

Fielding beschreibt im Allgemeinen nur die wichtigeren Personen seiner Romane, dann aber meist in ausführlichen,

zusammenhängenden Schilderungen. Er beabsichtigt neben der Charakteristik damit entweder den Einfluss der Personen auf andere zu erklären, oder — nach Cervantes Vorbild — eine humoristische Wirkung hervorzurufen.

Die erste Absicht bekennt er schon in Joseph Andrews bei der Beschreibung des Helden. Er will dem Charakter seiner Herrin Gerechtigkeit widerfahren lassen und zwar dadurch, dass er die Schönheit Josephs beschreibt, die sie zu ihren Verführungskünsten verleitet. Nach genauer Beschreibung geht er zur weiteren Erzählung der Ereignisse über mit den für derartige Anschlüsse typischen Worten: »Such was the person who now appeared before the lady« (I, 8, 25). In ähnlicher Absicht wird Fanny beschrieben (J. A. II, 12, 157 f.), Blifil (T. J. I, 10, 36), Sophia (T. J. IV, 2, 137ff.), Tom (T. J. IX, 5, 2 f.) und Amelia (A. VI, I, 55f.). Sonst treten in Fieldings letztem Roman zusammenhängende Beschreibungen zu Gunsten kürzerer Andeutungen, die bei Gelegenheit eingeflochten werden, zurück.

Häufiger dienen derartige Beschreibungen humoristischer Absicht, und dann sind sie gewöhnlich noch ausführlicher und auch auf Nebenpersonen ausgedehnt. So wird uns Slipslops Äusseres gezeigt, mit dem sie Joseph bezaubern will (J. A. I, 6, 17), Wilds Braut Lætitia Snap (J. W. I, 9, 32), die Magd Susan (T. J. IX, 3, 264) und die Bleareyed Moll (A. I, 3, 11).

Dass alle diese Beschreibungen aber auch vor allem zur Charakteristik der Personen dienen, sagt Fielding selbst in einem Falle ganz deutlich, nämlich vor der Beschreibung der Wirtin Tow-wouse (J. A. I, 14, 52): »And indeed, if Mrs. Tow-wouse had given no utterance to the sweetness of her temper, nature had taken such pains in her countenance, that Hogarth himself never gave more expression to a picture.«

Auch die Beschreibung der Kleidung, die sich häufig bei Fielding findet, dient zum Teil diesem Zweck. Einmal geht er sogar soweit, dass er anstelle der Beschreibung des

Charakters die der Kleidung setzt (J. W. I, 10, 34): »As we take dress to be the characteristic or efficient quality of a beau, we shall, instead of giving any character of this young gentleman, content ourselves with describing his dress only to our readers. He wore, then. . .«

In Verbindung mit der Beschreibung von Haltung und Gesten verwendet Fielding die der Personen und ihrer Kleidung zur Zeichnung ausführlicher Bilder, gewöhnlich komischen Charakters. So werden besonders häufig die Stellungen und das Aussehen der Personen bei Prügeleien und ähnlichen komischen Situationen geschildert. In Joseph Andrews zeigt sich den neu Ankommenden im Gasthaus das komische Bild der Prügelnden, aus dem sich besonders die mit Blut übergossene Gestalt Adams heraushebt; ein andermal sehen wir Adams Kampf mit den Jagdhunden greifbar deutlich vor uns. In Tom Jones wird ausführlich Stellung und Äusseres der Hauptgegnerinnen in der Prügelei auf dem Kirchhof beschrieben, ebenso das Kampfbild im Walde, bei dessen Anblick Sophia ohnmächtig wird.

Mit Vorliebe vergleicht Fielding Situationen, die er schildert, mit Szenen aus der Natur, besonders aus dem Tierleben, die er mit grosser Anschaulichkeit und oft mit kostbarem Humor zeichnet. So vergleicht er (T. J. I, 6, 17) den Gang der Wilkins ins Dorf und das Benehmen der Leute dabei mit der ängstlichen Flucht aller Vögel bei dem Anblick des Raubvogels, der, Unheil brütend, stolz über ihren Köpfen schwebt; oder die Wut, mit der sich Frau Partridge auf ihren Mann stürzt (T. J. II, 4, 64), mit dem Eifer einer Katze, der das halbtot gemarterte Mäuschen hinter eine Kiste oder einen Schrank entlaufen ist, und die nun, nachdem das Hindernis weggerückt ist, mit verdoppelter Wut das arme Tier kratzt, beisst und zerreisst. Vergl. hierzu J. A. I, 6, 19; T. J. IV, 8, 163; V, 11, 256 f.; VI, 9, 38; X, 5, 39f.; X, 6, 49f.; XVII, 3, 167.

Neben diesen gröberen komischen Bildern, die in Amelia zurücktreten, begegnen wir aber auch feineren

Zeichnungen, die mehr Wert auf die Wiedergabe des Gesichtsausdrucks legen. Hierbei beruft Fielding sich zur Unterstützung der Anschaulichkeit häufig auf bildliche Darstellungen (J. A. I. 14, 52; T. J. I, 11, 40; II, 3, 57), oder er erinnert den Leser an ähnliches, was er vielleicht selbst einmal gesehen haben könnte. Als Beispiel führe ich die Stelle aus Joseph Andrews I, 8, 27 an, in der der Eindruck der Worte Josephs auf Lady Booby veranschaulicht werden soll. »Madam«, said Joseph, »if they were, I hope I should be able to controul them, without suffering them to get the better of my virtue.« You have heard, reader, poets talk of the statue of Surprize; you have heard likewise, or else you have heard very little, how Surprize made one of the sons of Croesus speak, though he was dumb. You have seen the faces, in the eighteen-penny gallery, when, through the trap-door, to soft or no music, Mr. Bridgewater, Mr. William Mills, or some other of ghostly appearance, hath ascended, with a face all pale with powder, and a shirt all bloody with ribbons; — but from none of these, nor from Phidias or Praxiteles, if they should return to life — no, not from the inimitable pencil of my friend Hogarth, could you receive such an idea of surprize as would have entered in at your eyes had they beheld the Lady Booby when those last words issued out from the lips of Joseph.« Vergl. ferner hierzu: J. A. I, 14, 52; T. J. I, 11, 40; II, 3, 57; VII, 14, 139; X, 8, 56; XVI, 4, 116; XVII, 2, 203; Amel. I, 6. 28; II, 7, 86; IV, 1, 169; V, 8, 44; VI, 2, 61; XI, 8, 173. Häufig umgeht Fielding auch Beschreibungen mit der Bemerkung, dass sie über seine Kraft gingen, dass es Bilder für den Maler, nicht für den Schriftsteller wären; vergl. J. A. III, 6, 91; T. J. X, 8, 56; Amel. I, 8, 38; IV, 1, 169; VIII, 3, 173.

Gewohnheitsgesten werden nur von Adams beschrieben; doch obgleich sie sich im Laufe der Erzählung wirklich öfter wiederholen, wird doch noch besonders darauf hin-

gewiesen: »He then snapt his fingers (as was usual with him) . .«. (J. A. I, 17, 72).

Auch wo es sich nicht um längere Beschreibungen handelt, tritt bei Fielding Mimik und Physionomik häufig hervor. Tränen und Küsse, Erröten und Zornausbrüche werden sehr oft erwähnt (J. A. I, 5, 15; I, 8, 26; III, 11, 119; J. W. II, 1, 57; II, 9, 90; III, 1, 108; IV, 2, 164; T. J. I, 7, 25; II, 9, 89; IV, 5, 152; V, 2, 220; XI, 8, 117; A. I, 6, 27; II, 1, 61; X, 7, 105; XI, 9, 176). Eine besonders wichtige Rolle spielt die Sprache der Augen bei Liebenden; die Szene z. B. zwischen Tom und Frau Waters bei Tisch in Upton (T. J. IX, 5, 4ff.) ist völlig darauf aufgebaut.

Im Ganzen lassen sich durchgreifende Änderungen im Gebrauch der Personenbeschreibungen in den verschiedenen Romanen Fieldings nicht feststellen.

3. Der Dialog.

a) Direkte und indirekte Rede.

Fielding verwendet direkte Rede in seinen Romanen sehr häufig. Nicht nur Gespräche der Hauptpersonen werden direkt wiedergegeben, sondern auch viele ganz unbedeutende Nebenpersonen kommen zu Worte. Grosse Lebendigkeit und Frische der Darstellung ist das Resultat. Einmal müssen wir hierin wohl das Bestreben des Dichters erblicken, möglichst realistisch und naturgetreu zu schreiben, dann aber auch die humoristische Absicht seiner Romane berücksichtigen. Denn zur Verwendung des Humors im Fieldingschen Sinne eignen sich gerade die Reden der Nebenpersonen mit ihrer individuellen Sprache und Ausdrucksweise sehr gut. Der Dichter geht in dem Gebrauch der direkten Rede sogar so weit, dass er zweimal ein Zwiegespräch in dramatischer Form mit Bühnenanmerkungen in Klammern in seinen Roman einschiebt. Als Beispiel diene eine Stelle aus dem Gespräch zwischen Wild und seiner Frau (J. W. III, 8, 131 ff.): »Lætitia.

Then some, I am certain, have great reason to complain of the price they give for them. But I know better things. (These words were spoken with a very great air, and toss of the head.)

Jonathan. Well, my sweting, . . .« (Vergl. ferner: J. W. IV, 13, 208ff.).

Durch indirekte Rede oder einfachen Bericht gibt er jedoch den Inhalt einer Unterhaltung an, wenn diese, wie er selbst bemerkt, weder wichtig noch unterhaltend für den Leser ist; vergl.: J. A. I, 14, 55; T. J. XVI, 2, 101; XVI, 2, 110; XVII, 8, 185; Amel. I, 3, 12; I, 4, 16. So werden die Begrüssungsformeln und konventionellen Phrasen gewöhnlich übergegangen mit Bemerkungen wie: »After the first ceremonials were over .«. etc.; vergl.: J. A. II, 16, 12; III, 2, 46; T. J. V, 4, 215; VIII, 10, 203f.; VIII, 10, 206; VIII, 15, 243f.; X, 4, 38; XIII, 3, 217; XIII, 3, 220; XIII, 6, 231; XIV, 3, 282; XV, 5, 57; XVI, 7, 135; XVII, 6, 177. Amel. I, 6, 26; I, 9, 49; II, 3, 67; III, 5, 124; V, 2, 9; VIII, 4, 180; IX, 7, 36. Ist die Begrüssung aber von Bedeutung oder charakteristisch, so wird auch sie direkt wiedergegeben, so z. B. bei der Begegnung Adams mit dem jagenden Edelmann (J. A. II, 7, 132). Ein unwichtiger Schluss einer Unterhaltung oder Gespräche ähnlicher Art, wie die ausführlich wiedergegebenen werden durch Bericht oder indirekte Rede angedeutet; vergl. J. A. I, 12, 46; J. W. I, 12, 41; T. J. I, 8, 30; V, 2, 206; VI, 7, 34; VI, 11, 49; VII, 9, 104; VII, 11, 118; X, 2, 27; Amel. IV, 2, 176; ebenso stets das, was der Leser bereits weiss; vergl. J. A. III, 2, 39; III, 2, 45; J. W. II, 1, 58; T. J. X, 5, 41; III, 3, 218; XVI, 8, 137; Amel. VI, 2, 62.

Auf diese Weise wechselt häufig direkte Rede mit indirekter ab. Unwichtiges wird in indirekter Rede wiedergegeben, die aber, durch: »said he, added he,« angeschlossen, in direkte übergeht, sobald das Gespräch eine Wendung zum Wesentlichen nimmt; vergl.: J. A. I, 16, 65; I, 17, 72; J. W. II, 2, 60; II, 5, 75; T. J. I, 7, 27; I, 12, 43; III, 3,

104; IV, 11, 179; VIII, 15, 243; X, 8, 60; Amelia I, 5, 23; XI, 2, 132. Vielfach wird vom allgemeineren Bericht über indirekte Rede zur direkten fortgeschritten; vergl. J. W. III, 3, 113; T. J. III, 3, 105; XI, 10, 130; Amelia VI, 7, 88; VII, 10, 158.

So wird das Charakteristische besonders betont, was noch deutlicher hervortritt, wenn der Dichter, anstatt die ganze Rede oder ihren Inhalt zu geben, sie nur mit wenigen direkten Worten aus ihr charakterisiert. So heisst es von der Rede, die Frau Wilkins der Jenny Jones hält, nur, sie begann mit den Worten: »You audacious strumpet,« und das genügt völlig zur Orientierung des Lesers, der sich nun selbst den richtigen Begriff von der Rede machen kann, da er schon mit dem Charakter der Sprecherin bekannt ist; vergl. hierzu: T. J. IV, 12, 185; X, 4, 38; XII, 2, 136; Amelia IX, 1, 2.

Denselben Zweck verfolgt Fielding, wenn er stellenweise im Gespräch nur die Worte einer Person in direkter Rede, die der andern indirekt wiedergibt: vergl.: J. A. I, 3, 10; I, 12, 40; Amelia VIII, 2, 170.

Auch um ein anderes Thema in einer Unterhaltung einzuleiten, bedient sich unser Dichter mitunter der indirekten Rede anstatt die Sprechenden selbst durch gewagte Analogien zu einem andern Gesprächsstoff übergehen zu lassen »It was then proposed to begin a general conversation« (J. A. I, 16, 68); oder Susan being thus silenced, her »mistress proceeded to other matters (T. J. X, 3, 30).

b) Der Dialog als Mittel der Charakteristik.

Der Dialog ist ein Hauptmittel zur unbewussten Selbstcharakteristik der Personen. Fielding verwendet dieses Mittel in ausgedehntem Masse, und wie schon angedeutet wurde, verbindet er überaus glücklich seinen Humor damit.

So charakterisieren einige Personen ihren eignen beschränkten Gesichtskreis unbewusst dadurch, dass sie bei jedem Gespräch auf ihr Lieblingsthema abschweifen, oder

Vergleiche daraus anbringen, die gewöhnlich nicht zur Sache passen. Hierher gehört in erster Linie Westerns Schwester, die sich für eine ausserordentliche Diplomatin hält, deshalb mit ihren Kenntnissen in Politik jedem und besonders ihrem Bruder gegenüber protzt und jede private Angelegenheit mit dem Masstabe misst, der am Hofe gilt. Sie ist gegen die Heirat Sophias mit Tom, weil das reine Blut der Western dadurch geschändet würde. Stets versagen ihre Massnahmen, stets lässt ihre Welt- und Menschenkenntnis sie im Stich, aber immer schiebt sie die Schuld auf ihren Bruder und dessen politische Unkenntnis. Auch dieser ist hier zu nennen mit seinen Vergleichen aus dem Jagdleben. Er betritt mit einem Halloruf die Krankenstube Toms und gibt die Verfolgung seiner Tochter auf, weil gutes Jagdwetter eingetreten ist. Square führt in seinen Gesprächen alles auf »the natural beauty of virtue« und Thwackum auf »the devine power of grace« zürück. Bath beurteilt jede Angelegenheit vom Standpunkt eines Ehrenrichters aus. Adams wird erregt, wenn es sich um Erziehungsfragen handelt. Besonders gelungen ist auch die Zeichnung der beiden Wirtschafterinnen Slipslop und Wilkins, die sofort das Gegenteil von dem eben Versicherten behaupten, wenn sie merken, dass ihre Gebieter nicht ihrer Meinung sind. Auch die Art, in der Honour und Partridge wichtige Nachrichten melden und ihre Zuhörer auf die Folter spannen, ist hier anzuführen.

In diesen Zusammenhang gehört auch eine recht nach dem Leben gezeichnete Art der Charakteristik durch Dialog, die erst durch die darauf folgende der eben ausgesprochenen Meinung widersprechende Tat ihre wahre Bedeutung erhält: Der Herr, den Adams beim Jagen trifft, hat seinen Neffen enterbt, weil er ihn für einen Feigling hält, und spricht mit dem Pfarrer begeistert über Mut und Tapferkeit, läuft aber gleich darauf zitternd mit seinem Gewehr davon, als er die Hilferufe einer überfallenen Frau hört (J. A. II, 9, 139). Adams selbst charakterisiert sich mehrfach auf diese Weise.

Im Anschluss an eine Erzählung macht er einige philosophische Bemerkungen über die Dummheit vieler Leute, in Streit zu geraten wegen Dingen, die für sie keine praktische Bedeutung mehr haben können. Nach ganz kurzer Gesprächspause gerät er mit dem Richter in heftigen Wortwechsel darüber, ob dieser ihn selbst, wenn es nicht anders gekommen wäre, hätte verhaften müssen oder nicht (J. A. II, 11, 156). Ein andermal bezeichnet er Eitelkeit als die schlechteste aller Leidenschaften und bedauert aufs lebhafteste, seine Predigt über Eitelkeit nicht bei sich zu haben, denn es wäre sein Meisterstück, das jeder bewundern müsste (III, 4, 61). Vergl. hierzu noch: J. A. IV, 8, 175; T. J. I, 8, 28; XI, 7, 110 f.

Besondere Sorgfalt legt Fielding auch auf die individuelle Ausdrucksweise seiner Personen. Aber er beschränkt sich hierbei nur auf Nebenpersonen, um nicht karrikierend zu wirken und den Eindruck des Ganzen zu stören. Bei Wilds Liebesbrief mit seiner eignen Orthographie und Ausdrucksweise rechtfertigt der Dichter diese Abweichung von den Reden des Helden sonst mit der Bemerkung, dass es ihm bei diesen nur auf den Inhalt ankomme (J. W. III, 6, 126 f.). Bei den Nebenpersonen verfährt er nicht so.

Zunächst kennzeichnen einige Personen ihre Bildung durch Wortverdrehungen und Wortverwechslungen, ein Motiv, das z. B. schon Shakespeare häufig verwendet. Das typische Beispiel hierfür ist Slipslop. Sie gebraucht »incence« für »essence« (J. A. I, 3, 9), »dears« für »ideas« (J. A. IV, 6, 161). Auch Westerns Schwester zeigt ihre wahren Kenntnisse, wenn sie Alcibiades zu den alten Philosophen rechnet (T. J. VII, 3, 73), eine Stelle aus Milton zitiert, die nicht bei diesem steht (VI, 14, 63), von »Ciracessian slaves« anstatt von »Circassian« spricht (X, 8, 59). Northerton nennt Homer, von dem er bisher noch nichts gehört hat, »Homo« (T. J. VII, 12, 120). Klassisch sind Wilds Liebesbrief an seine Braut (J. W. III, 6, 126) und Honours Brief an Tom (T. J. XV, 10, 89 f.).

Das Zitieren der Alten ist vielen Personen eigen, charakterisiert sie aber in verschiedener Weise. Adams tut es als Verehrer des klassischen Altertums, dem aber die Literatur seines Volkes nicht lesenswert erscheint; Partridge protzt mit seinen Lateinkenntnissen, die aber so gering sind, dass er häufig falsch zitiert; Pfarrer Supple übersetzt die gebrauchten Zitate den Damen; Frau Bennet will besonders ihre griechischen Kenntnisse anbringen und zitiert auch vor denen, die sie nicht verstehen können. Rechtsgelehrte und besonders Ärzte werfen mit Lateinbrocken und Fachausdrücken umher, um sich einen gelehrten Anschein zu geben.

Einigen Personen sind Redensarten eigen. So pflegt die Wirtin (T. J. VII, 13, 127ff.) ihre Reden mit den Worten zu bekräftigen: »as my first husband used to say«. Western gebraucht ständig Ausdrücke aus der Jagd, seine Schwester solche aus der Politik. So sagt Western z. B. (T. J. XVI, 2, 107): »Why wout ask, Sophy? cries he, when dost know I had rather hear thy voice than the musick of the best pack of dogs in England«; vergl. dazu noch T. J. XVIII, 13, 283). Seine Schwester z. B. will nicht, dass er sich in die Angelegenheit mit der Heirat seiner Tochter mischt, und schliesst mit den Worten (T. J. XVI, 4, 117): »If you ratify these preliminaries, brother, I yet will endeavour to preserve the honour of your family; if not, I shall continue in a neutral state«. Auch die Spitzbubenausdrücke der Blear-Eyd Moll (Amelia I, 3, 12) sind hier zu erwähnen.

Im Allgemeinen muss gesagt werden, dass es Fielding meisterhaft verstanden hat, mit kleinen Zügen scharf und sicher zu charakterisieren. Die Komik drängt sich zwar oft etwas derb in den Vordergrund, wohl eine Folge von Cervantes Einfluss, aber hauptsächlich nur in den ersten Werken.

Neben dem Mittel zur unbewussten Selbstcharakteristik bietet der Dialog auch Gelegenheit zur Charakteristik der Personen durch Beschreibung. So berichtet z. B. Adams (J. A. II, 8, 134) über sich selbst, zwei Männer charakterisieren widersprechend einem dritten (J. A. II, 3, 91 f), die Dienerin des Mannes vom Berge· ihren Herrn (T. J. VIII, 10, 200), der alte Offizier Trent (Amel. X, 9, 121).

Besonders häufig sind diese Beschreibungen natürlich in den Icherzählungen. Wilson charakterisiert sich selbst, ebenso der Mann vom Berge, Frau Fitzpatrik, Fräulein Matthews, Booth und Frau Bennet. In Amelia werden wir mit den meisten Hauptpersonen vor ihrem Auftreten durch die Chakterzeichnung von Booth bekannt. Stimmt unser späteres eigenes Urteil mit dem vorher gehörten nicht überein, so dient das in unseren Augen zur unbewussten Charakteristik des betreffenden Erzählers.

c) Theoretisierende Gespräche.

Theoretisierende Gespräche finden sich bei Fielding häufig, was wohl aus dem Einfluss des Spektators und der verwandten Schriften zu erklären ist, ausserdem aber in der Neigung der damaligen Zeit begründet liegt. Ihre Anwendung und Verknüpfung mit dem Gange der Handlung aber ist in den einzelnen Romanen verschieden.

In Joseph Andrews sind diese Gespräche — und zwar sind es gewöhnlich Schulgespräche, in denen eine Person allein ihre Meinung äussert — besonders häufig, erklären sich aber nicht immer aus dem Charakter der Personen und der Situation, sondern sind zum Teil recht äusserlich angeschlossen, sodass man dem Urteil einiger Zeitgenossen Fieldings in gewissem Grade recht geben muss, die spöttisch behaupten, Adams z. B. entwickle wahrscheinlich alle Kenntnisse, die der Autor selbst habe (J. A. III, 2, 46 Anmerkung). So ist z. B. trotz der humoristischen Nebenabsicht das Gespräch Adams über Homer (J. A. III, 2, 41 ff.), Josephs

über christliche Liebe (J. A. III, 6, 84 ff.), des Schauspielers mit dem Dichter (J. A. III, 10, 114 ff.) ohne innere Motivierung eingeschoben. Andere dagegen verdienen dies harte Urteil nicht, so z. B. Adams Gespräch über Schulerziehung (J. A. III, 5, 79 f.) und über Ergebung in Gottes Willen (J. A. IV, 8, 174 f.). Dagegen sieht man in Jonathan Wild hinter den Gesprächen des Helden mit dem Grafen über den Unterschied zwischen der Grösse der Geschichtshelden und der Diebe den Dichter recht deutlich hervortreten.

In Tom Jones ergeben sich die theoretisierenden Gespräche gewöhnlich ungezwungen aus der Handlung, und es sind auch mehr Unterhaltungen als Vorträge einer Person. Die Gespräche der Brüder Blifil mit Allworthy über Religion charakterisieren dessen Anschauungen und die Brüder durch den Zweck, den sie mit ihnen verbinden. Den gleichen Zweck haben die Unterhaltungen von Square mit Thwakum. Die Gespräche Toms mit dem Mann vom Berge ergeben sich als natürliche Folgen von dessen Erzählung. Der Dialog über Theater und Puppenspiel wird durch das Folgende charakterisiert (T. J. XII, 5, 154 ff.).

Auch in Amelia dienen derartige theoretisierende Gespräche bestimmten Absichten für den Verlauf des Romans. Meistens werden sie zur Charakteristik der Personen verwendet, die durch spätere Taten ihren eignen Behauptungen widersprechen; vergl. hierzu: Amelia III, 5, 122; VI, 7, 90 ff.; VIII, 5, 184 ff.; VIII, 10, 214 ff.; IX, 8, 44 ff.; X, 1, 64 ff.

Im Ganzen ist das Bestreben des Dichters unverkennbar, eine Häufung von theoretisierenden Gesprächen nur um die eigenen Kenntnisse und Gedanken anbringen zu können, zu vermeiden, sie vielmehr, wie die eingeschobenen Erzählungen, organisch aus dem Gang der Handlung herauswachsen zu lassen.

d) Der Monolog.

Fielding greift mitunter zum Monolog, um besonders seelische Erregungen seiner Personen darzustellen, oder den Leser mit ihren Überlegungen bekannt zu machen, die zu wichtigen Entschlüssen führen. Lady Booby spricht nach der Unterhaltung mit Joseph in ihrer Erregung laut vor sich hin und ruft schliesslich Slipslop, weil sie mit hren peinigenden Gedanken nicht allein sein will (J. A. I, 8, 29); gegen Schluss der Erzählung (IV, 13, 198) überlegt sie in grosser Aufregung noch einmal im Selbstgespräch das Für ünd Wider einer Heirat mit dem Helden. Dieser hält auf dem Krankenbette einen Monolog, in dem er von Fanny Abschied nimmt, weil er sich dem Tode nahe glaubt (J. A. I, 13, 48f.).

Am häufigsten sind die Monologe in Jonathan Wild, auch sind sie hier zum Teil gedacht, nicht wirklich gesprochen zu denken. Vor allem erhalten wir durch sie Aufschluss über die Gedanken des Helden, die seine Entschlüsse reifen lassen, und bekommen auf diese Weise gleichsam das Programm der folgenden Taten; vergl.: J. W. I, 14, 51ff.; II, 4, 71ff.; II, 11, 97f.; IV, 4, 172f. Auch Heartfree hält einen Monolog im Gefängnis, in dem er sich seine Lage klar macht und sich zu beruhigen sucht (J. W. III, 2, 108ff.).

In Tom Jones begegnen uns drei Monologe — denn Toms Worte: »Sure my father will not deny me this place to rest in,« können kaum gerechnet werden —, die dem Helden in den Mund gelegt sind. Alle drei sind gut motiviert: Nach der Genesung Allworthys geht Tom, um sich zu ernüchtern, in einen nahen Wald und macht hier seinem vollen Herzen in einem Selbstgespräche Luft (T. J. V, 10, 253). Nachdem er verstossen worden ist, fasst er in einem Monolog seinen Entschluss für die Zukunft (VII, 2, 71); endlich bespricht er mit sich sein Vorhaben, Northerton zum Duell aufzusuchen (VIII, 14, 138). Sonst ist in Tom

Jones nur noch der Monolog der Wilkins zu nennen, die murmelnd ihre Unzufriedenheit über die Summe ausspricht, die Allworthy ihr vermacht hat (T. J. V, 8, 240 f.).

In Amelia fehlen Selbstgespräche.

Fielding schränkt demnach den Gebrauch von Monologen, die ihm wohl infolge seiner früheren dramatischen Arbeiten besonders nahe lagen, nach und nach ein, wohl in dem Bewusstsein, dass es für den Romandichter nur Hilfsmittel in der Not sind.

e) Die Rede als Ausdruck des Affekts.

Um seelische Erregungen seiner Personen auch in ihrer Sprache zum Ausdruck zu bringen, bedient sich Fielding der allgemein gebrauchten Mittel.

Zunächst lässt er häufig Interjektionen gebrauchen, wie: »bless me, pugh, fie, marry come up,« besonders von Frauen: »o heavens, good heaven, o gracious heaven«. Oft deutet sie der Dichter nur in der Schrift an: »d—n, d—n your eyes, by G—, o J—sus, z—ds and bl—d«. Scheltwörter, wie z. B. »rascal, hussy, whore, villain«, gebrauchen bei ihm nur bestimmte Personen häufig; besonders die niederen Klassen und Ungebildete wie Western. Dieser verfällt, wie schon erwähnt wurde, häufig in seinen Dialekt, wenn er erregt ist; vergl. T. J. VI, 10, 43; XVI, 4, 120. Mitunter übergeht Fielding auch besonders starke Kraftausdrücke mit der Bemerkung, dass sich ihre Wiedergabe für seinen Roman nicht schicke; vergl.: J. W. II, 11, 97; T. J. XVI, 2, 110; Amelia I, 3, 12.

Häufig werden in der Aufregung bestimmte Worte mehrmals wiederholt: J. A. II, 2, 86: »Hey! fie, fie upon it«; J. A. IV, 14, 204: »Murder! murder! rape! robbery! ruin!;« T. J. XVI, 4, 115: »ay! ay! 120: well, well I wull, I wull«; Amelia I, 6, 27: »O captain! captain!;« oder man spricht in kurzen, abgerissenen Sätzen; vergl. J. W. II, 11, 98; IV, 5, 175; T. J. V, 6, 232; VI, 8, 36; VII,

7, 93; X, 8, 57; XIII, 11, 259; XIII, 12, 267; XV, 5, 55; XVIII, 2, 202; Amel. I, 6, 28; I, 8, 42; VI, 9, 102. Oder die Personen wiederholen aufgeregt die letzten Worte, die zu ihnen gesprochen worden sind: J. A. I, 9, 30 »Manners«! I, 12, 44 »Robbed«! T. J. XVI, 2, 104 »I offered him«! XVI, 4, 118 »I irritate him«!

Im Allgemeinen bleibt sich Fielding in der Verwendung der direkten Rede zum Ausdruck des Affekts in seinen einzelnen Romanen gleich.

Zusammenfassung.

Das Ergebnis der vorliegenden Untersuchung ist in kurzen Worten folgendes:

Fieldings Romane bedeuten allgemein einen grossen Fortschritt sowohl den Abenteuerromanen als auch denen Richardsons gegenüber und werden selbst mit dem Schaffen des Dichters vollkommener und künstlerischer.

Unverkennbar ist die grosse Abhängigkeit Fieldings in seinem ersten epischen Werk von Cervantes und dem Abenteuerroman. Zwar finden sich die beliebten Motive der letztgenannten Romangattung, nämlich Überfall, Flucht der Kinder, Entführung, Zimmerverwechslung noch sehr häufig bei ihm, aber er wird selbständiger und kritischer im Gebrauch dieser überkommenen Motive, die er versucht, organisch aus seinen Erzählungen hervorwachsen zu lassen, innerlich mit Situation und Charakter zu verknüpfen. Nicht die abstrakten Gestalten der Richardsonschen Romane begegnen uns bei ihm, sondern wahre Menschen, nach dem Leben gezeichnet, voll eignen Lebens. Zwar scheinen Allworthy und Blifil einen gewissen Einfluss Richardsons zu verraten, aber das sind Ausnahmen, die der Fülle gelungener Charaktere gegenüber verschwinden. Zwar will auch Fielding, wie Richardson, erzieherisch durch seine Romane wirken, aber er drängt seine Lehren nicht störend hervor, sondern überlässt es dem Leser, sie aus dem Verlauf seiner Geschichten selbst zu ziehen.

Die einzelnen Romane selbst nun werden in technischer Hinsicht in der Reihenfolge ihres Entstehens voll-

kommener. Die Expositionstechnik, die die Ausgestaltung des Einzelnen wesentlich beeinflusst, geht vom einfachen Bericht des Autors zur dramatischen Handlung über und erreicht ihre Vollkommenheit in Amelia, in der auch der Aufbau der eigentlichen Handlung die Schwierigkeiten des Themas am glücklichsten überwindet, wenn er auch nicht so verwickelt ist, wie in Tom Jones. Mit besserer Expositionstechnik geht die kunstvoller werdende Personeneinführung Hand in Hand. Episoden werden sparsamer verwendet und vom Dichter im Laufe seines Schaffens besser motiviert, wie überhaupt seine Romane sich mehr und mehr von unorganischen Bestandteilen befreien. Das persönliche Hervortreten des Dichters bleibt, soweit es sich um humoristische Absicht handelt, gleich stark und deutet den Weg zum Humor Sternes an. Mit dem Versuch intimerer Naturschilderung eröffnet er dem Roman ein neues Feld. In Tom Jones stellt er die Forderung der Motivierung der Handlung durch den Charakter auf, was er selbst mit wachsendem Erfolg in seinen Romanen durchführt. Die Charakterzeichnung wird in ihren Nüancierungen feiner und sorgfältiger und nimmt an derber Komik ab. Mit dem Versuch, Charakterentwicklung darzustellen, ist er für die Romane der Folgezeit bestimmend, sodass wir im Ganzen seine stolzen Worte bestätigen können, die er am Anfang des achtzehnten Buches seines Tom Jones gebraucht, wenn er in bezug auf die Werke seiner Neider und Gegner und auf seine eignen sagt: »All these works, however, I am well convinced, will be dead long before this page shall offer itself to thy perusal; for however short the period may be of my own performances, they will most probably outlive their own infirm author, and the weakly productions of his abusive contemporaries.«

Anhang.

Als vorliegende Arbeit in den Druck ging, erschien „Englische Romankunst“ Band I von W. Dibelius als Band XCII der Palaestra, worin auch ein längerer Abschnitt Fieldings Romantechnik behandelt.

Wenn nun auch diese Untersuchungen in den Hauptpunkten zu denselben Ergebnissen geführt haben,[1]) wie meine, und Dibelius infolge anderer Fragestellung andere Seiten von Fieldings Romantechnik näher beleuchtet als ich, so erscheint mir dennoch meine Arbeit durch das Erscheinen der Romankunst nicht entwertet. Denn verhilft allein schon die Betrachtung ein und desselben Gegenstandes von verschiedenem Standpunkt aus zu einem klareren, schärferen Bilde des Ganzen, so glaube auch ich für gewisse, und wie mir scheint, nicht unwichtige Seiten der Fieldingschen Romantechnik ausführlicheres Material in vorliegender Arbeit beigebracht zu haben; so über seine Expositionstechnik und seine Charakterisierungskunst. Auch erscheint mir die Darlegung von Fieldings eigner Kunstauffassung nicht überflüssig.

1) Vergleiche als Hauptverschiedenheit der Ergebnisse die abweichende Auffassung vom Aufbau von Jonathan Wild (Dibelius S. 93) von meiner auf Seite 18 dargelegten.

Literaturverzeichnis.

The Temple Fielding: London 1902. Edited by George Saintsbury.[1])

G. Becker: Die Aufnahme des Don Quijote in der engl. Lit. Berlin 1906.

Blankenburg: Versuch über den Roman. 1774.

F. Bobertag: Engl. Studien I S. 343 ff.

R. Boxberger: Charakterzeichnung bei Dickens. Progr. Havelberg 1882.

F. W. Chandler: The Literature of Roguery, London 1907.

Ch. H. Clarke: Fielding und der deutsche Sturm und Drang. Freiburg Diss. 1897.

W. L. Cross: The Development of the English Novel. New York, London 1909.

A. Dobson: H. Fielding. (Engl. Men of Letters).

Ehrenthal: The English Movelists. Rostock Diss. 1874.

E. Elster: Prinzipien der Literaturwissenschaft. Halle 1897.

Gaebel: Beiträge zur Technik der Erzählung bei Scott. Marburg Diss. 1901.

R. Garnett, E. Grosse: English literature 4 V. London 1906.

M. Gassmeyer: S. Richardsons Pamela. Leipzig Diss. 1890.

H. Hettner: Gesch. der englischen Lit. 4 Aufl. 1881.

W. Homann: H. Fielding als Humorist. Marburg Diss. 1900.

W. Kaiser: Untersuchungen über Immermanns Romantechnik. Halle Diss. 1906.

1) Mir war nur diese Ausgabe zugänglich, nach der ich zitiere; I, 1,1 bedeutet I Buch, I Kapitel, Seite 1.

W. Raleigh: The English Novel. London 1907.
R. Riemann: Goethes Romantechnik Leipzig 1902.
W. Scott: Fielding and Smollet.
E. Schmidt: Charakteristiken Bd. 2. 1901.
—.— Richardson, Rousseau, Goethe. Jena 1875.
Th. Seccombe: The Age of Johnson. London 1909.
Spielhagen: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.
M. L. Taylor: A Study of the Technique in Konrad Ferdinand Meyers Novellen. Chicago Diss. 1909.
Ulrich: G. Freytags Romantechnik. Marburg 1907.
Fr. Th. Vischer: Ästhetik der Wissenschaft des Schönen. Leipzig 1846—51.
Wolff: Allgemeine Geschichte des Romans. Jena 1850.
A. Wood: Einfluss Fieldings auf die deutsche Literatur. Heidelberg Diss. 1896.

Lebenslauf.

Am 16. Oktober 1885 wurde ich, Rudolf Düber, als Sohn des Pastors Max Düber zu Freyhan in Schlesien geboren. Ich bin Preusse und evangelischer Konfession. Den ersten Unterricht erteilte mir mein Vater. Ostern 1903 erhielt ich das Einjährig-Freiwilligen Zeugnis auf der ev. Realschule II in Breslau und Ostern 1906 das Reifezeugnis auf der Städtischen Oberrealschule in Freiburg i. Schles. Darauf studierte ich an den Universitäten Halle und München. Ostern 1908 bestand ich das Ergänzungsexamen in Latein, Ostern 1909 die staatliche Turnlehrerprüfung in Halle, am 18. Februar 1910 die mündliche Doktorprüfung.

Folgende Professoren und Dozenten, denen ich zu grossen Dank verpflichtet bin, waren meine Lehrer:

Bremer, Conrad, Ebbinghaus †, Förster, Fries, Goldschmidt, Haupt †, von der Leyen, Loofs, Menzer, Muncker, Ritter, Rothstein, Saran, Schick, Schwarz, Strauch, Wagner †, Walther, Wohltmann.

Besonderen Dank spreche ich hier Herrn Privatdozenten Dr. Otto Ritter aus, der mir die Anregung zu vorliegender Arbeit gegeben hat, und Herrn Professor Dr. Max Förster, der mich bei der Ausarbeitung freundlichst unterstützt hat.